

характер, так как охватывает многие пласты культуры. Она смогла уловить самую суть жизненных процессов, связав их с историей развития человеческой мысли.

Структура, предложенная Лосевым, «является изводом языка, что молчаливо нам приносит в залог бессознательное»²⁷. Такая многослойность, наверное, впервые выступила как знак «умной материи», а затем была отмечена постструктуралистами. «Переплетенность языка, чисто лингвистического в языке с другими нитями опыта составляет одну материю. Термин „Переплетенность“ отсылает к этой метафорической зоне. „Слой“ „переплетаются“, их смешение таково, что на основу невозможно отличить от ткани. Если бы слой логоса просто закладывался, его можно было бы отложить так, чтобы освободить подлежащий субъект неэкспрессивных актов и содержаний. . . ».

Однако язык, слово — это открытая структура, она не существует для того, чтобы только некоторые могли использовать всю глубину их знаков. Эта структура оживает, когда любой человек видит в ней способ жизни. «Реальное структуры — в том самом, что делает язык не шифром, а подлежащим расшифровке знаком». Именно к расшифровке знаков языка и обращена концепция Лосева.

Ж. СТЕЙНЕР

НЕНАКАЗАННЫЕ СТРАСТИ

От переводчиков

Джордж Стейнер (George Steiner) — доктор философии, американский писатель и критик французского происхождения. Родился в Париже в 1929 г., в 1940 г. эмигрировал в Соединенные Штаты Америки, с 1944 г. — гражданин США. В 1959 г. доцент в Пристонском университете, с 1961 г. — в Churchill колледже в Кембридже. С 1974 г. Дж. Стейнер — профессор английской литературы и компаративистики университета в Женеве.

Дж. Стейнер — автор художественных произведений и критических работ. К критическим работам относятся «Language and Silence» (1967), «Some Notes towards the Redefinition of Culture» (1971), «Real Presences. Is There Anything in What We Say?» (1986, 1989).

Книга Дж. Стейнера «Ненаказанные страсти» была издана в Лондоне в 1996 г. и в 1997 г. при поддержке Национального центра книги переведена на французский язык и издана в издательстве «Галлимар» в Париже. Она

²⁷ *Лаган Ж.* Телевидение. С. 67.

© Ж. Стейнер, 2003

© Н. М. Баженова, Т. Б. Маркова, пер., 2003

состоит из введения, эпилога и восьми глав и представляет собой своеобразные эссе, в которых автор поднимает философскую проблему чтения. Своими эссе он задает вопрос, умеем ли мы читать и как надо читать книги. На примере анализа картины Шардена «Читающий философ» он обращает внимание на обстановку, в которой читались книги в прошлом, как эти книги выглядели и даже на то, как одевался читатель. То, как художник изобразил читателя, обнаруживает упадок чтения книги в наше время. Мы читаем слишком небрежно и быстро. В предлагаемой главе, сравнивая «Пир» Платона и Тайную Вечерю, как она описана в Евангелии от Иоанна, писатель раскрывает целый ряд важнейших культурно-исторических предпосылок европейского идейного наследия.

Введение

МАЛОЗНАКОМЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

4 декабря 1734 г. Ж.-Б. Шарден завершил свою картину «Философ за чтением» («Философ, погруженный в чтение»); в этом философстве мы узнаем портрет художника Аведа, друга Шардена. Сюжет и поза — мужчина или женщина, читающие раскрытую на столе книгу, — так часто встречаются, что даже образуют некую устойчивую форму художественного жанра интерьеров. Композиция Шардена имеет средневековые прототипы среди иллюстраций рукописей, например, читающий святой Иероним или какой-то другой знаменитый читатель в иллюминированном тексте рукописи. Эта тема была популярна до середины XIX в., в качестве примера можно привести знаменитый этюд Г. Курбе «Читающий Бодлер» или разнообразных читателей О. Домье. Однако мотив читателя или читательницы доминирует в частной живописи в течение XVII–XVIII вв. и создает связь между великой эпохой голландских интерьеров и трактовкой домашних сюжетов классической французской живописи. Взятый сам по себе и в своем историческом контексте, философ, погруженный в чтение, является конкретным воплощением общего сюжета, осмысленного условным образом, хотя и созданного рукой мастера.

Сюжет распространен, и в него художник не вносит никаких изменений по сравнению с общепринятой трактовкой.¹ Картина Ж.-Б. Шардена — это «обычное» повествование с точки зрения современности и кода нашего восприятия — предвосхищает революцию ценностей почти каждой своей деталью и принципами построения.

Начнем с одежды. Философ, изображенный на картине, одет в

¹Однако детали портрета, по-видимому, проработаны живописцем иначе, потому что в этой фразе Стейнер особо подчеркивает мастерство художника. — Примеч. ред.

официальную одежду, специально предназначенную для важных торжеств и церемоний. Мы видим на нем мантию (плащ) и меховой ток (круглую шляпу с отворотами), на бархатной ткани которых мягкими матовыми переливами играет золотистый свет. Читатель напрасно пытается нам внушить, что он у себя дома: его меховой головной убор, форма и значение которого, вероятно, заимствованы у Рембрандта и представляют интерес с точки зрения истории искусства, вносит оттенок причастности к торжественной, почти геральдической церемонии.

Для нас, зрителей, важно то, что читающий философ общается с книгой не в обыденной одежде и небрежном виде, а одет с изысканной элегантностью и безупречностью именно для этого важного момента. Он одет специально для этого случая, чтобы этим привлечь наше внимание к системе ценностей и ощущению взаимосвязанности «одежды» и «внутреннего усилия». Внутреннее усилие читателя перед актом чтения предполагает куртуазное отношение к книге (куртуазное — почти-тительное, с обожанием). Чтение не является случайно или необдуманно начатым делом. Оно замышляется, планируется и рассчитывается заранее. Глядя на картину Шардена, осознаешь, что речь идет о встрече (читатель и книга) общественно важной — почти куртуазной — частного лица и одного из этих «великих гостей», о входе которых в жилище смертных говорит немецкий поэт И. К. Гельдерлин в своем гимне «Однажды в мирный праздник» или о которых речь идет в одной из самых загадочных глосс С. Т. Кольриджа в приложении к «Рифме старого моряка».

В тончайших оттенках заката читатель встречает книгу с почти-тельным восторгом в сердце (таков смысл слова «куртуазия»), с деликатностью и гостеприимством и с полной самоотдачей. Все говорит о том, что книга может располагать им полностью. Внешними символами этих чувств читателя являются красноватый цвет рукава из вельветина или бархата, меховые манто и ток — атрибуты, с помощью которых художник раскрывает взаимоотношение читателя и книги средневековой эпохи.

Головной убор. То, что философ изображен в шляпе, имеет особое значение. Этнографам судить, какой основной смысл между религиозными и ритуальными практиками, требующими от участника покрытия головы, и практиками, запрещающими ее покрывать. В еврейской и греко-римской традициях верующий в момент общения со священным текстом или с предсказателем (авгуром) покрывает голову. Так и у Шардена — читатель, как будто для того, чтобы лучше подчеркнуть священный характер общения с книгой или своей с ней встречи, покрывает голову. Подспудно — и в этом, без сомнения, чувствуется эхо Рембрандта — меховой головной убор заставляет вспомнить о головном

уборе каббалиста или талмудиста, погруженного в поиски духовного пламени, зафиксированного в сиюминутном летучем образе слова. Меховое одеяние и головной убор читателя наполнены разными коннотациями о церемониале разума, восходящего к поиску смысла, который предписывает прорицателю одевать специальную — торжественную — одежду перед началом своих действий и который заставляет Просперо надевать свои придворные одежды перед началом толкования или написания своих непонятных текстов.

Песочные часы. Мы видим песочные часы на столе справа от читателя. Еще раз мы наблюдаем в картине традиционный мотив, настолько перегруженный значением, что исчерпывающий комментарий к нему вместил бы почти целиком всю историю западного восприятия процесса творчества и смерти. Место, в которое помещает часы Шарден, указывает на связь времени и книги. Песок быстро скользит через узкое отверстие часов — течение, о котором Дж. Гопкинс сказал «финальный покой» в ключевом месте смертельного вихря «The Wreck of the Deutschland».

Но в то же время текст длится. Жизнь читателя измеряется часами, жизнь книги — тысячелетиями. Таков первый скандальный триумф, который провозглашает Пиндар: «Когда город, основание которого я праздную, погибнет, когда люди, для которых я пою, погружатся в тень забвения, мои слова (тексты, книги) будут жить». Таков благоприятный суд времени, которому *exegi monumentum* Горация придал каноническое выражение, нашедшее свою кульминацию в гиперболе Малларме, предположившего, что объект универсума есть не что иное, как «Книга», книга в высшем смысле слова, текст, который трансцендирует время. Мрамор стирается, бронза деформируется, а письменное слово — на первый взгляд, самое хрупкое из всех средств выражения, продолжает жить. Оно, письменное слово, живет дольше своего автора.

Г. Флобер также говорил о парадоксе — «когда я умираю, как собака, эта „шлюха“ Эмма Бовари, мое создание, нацарапанное безжизненными буквами на клочке бумаги, будет жить». Доныне одни только книги превозмогли смерть и аккумулировали главный импульс, движущий любым художником, любым артистом и нашедший точное определение в словах Поля Элюара: «Жестокое желание жить».

На самом деле книги могут переживать сами себя, вырываясь из смертной тени своего первичного существования (к примеру, переводы текстов живут, а оригиналов давно уже нет). В картине Ж.-Б. Шардена песочные часы имеют двойное значение: иконическое изображение Торы или цифра восемь — символ бесконечности, — точно и иронично характеризуют отношения между краткостью жизнью

(*vita brevis*) читателя и высшим искусством вечности (*ars longa*) книги. Пока читатель читает, его жизнь проходит. Его чтение является звеном в цепи перформативной последовательности, которая в буквальном смысле слова связывает — это слово заслуживает того, чтобы к нему вернуться, — момент соприкосновения читателя с материальной формой воплощенного слова и перехода этого материального слова в вечность посредством читательского восприятия (здесь: восприятие как понимание, толкование и передача последующим поколениям).

Так как форма песочных часов имеет двойное прочтение, их значение диалектично. Песок, текущий в стекле, говорит одновременно о природе письменного слова, бросающего вызов времени и о небольшом временном промежутке, требующимся для его прочтения. Даже самый усидчивый из книжников может прочесть только малую часть из всей совокупности текстов мира. Тот не настоящий читатель, не «Философ, погруженный в чтение», кто не знал ощущения бессильного раздражения и гипнотической зачарованности перед вереницей стеллажей с книгами и целыми библиотеками, погруженными в ночь, певцом которых был Х. Л. Борхес.² И нет такого читателя, который бы не слышал в глубине души зова сотен тысяч, миллионов томов, спящих на полках Британской библиотеки и библиотеки Виденера и требующих прочтения.³ Каждая книга хранит свою часть вызова, бросаемого молчанию, свою часть ставки в игре против забвения, которая может быть выиграна только тогда, когда книга прочитывается снова, но в отличие от человека, книга может ждать веками своего гипотетического воскресения. Всякий истинный читатель, следуя идее полотна Шардена, несет в себе повергающий в отчаяние груз «скольжения мимо» — удручающего воспоминания о стеллажах, торопливо пройденных, и о книгах, чьих корешков пальцы лишь слегка коснулись в слепой спешке.

Добрую дюжину раз тайком проходил я мимо чудовищной истории Совета тридцати, написанной итальянским историком Паоло Сарпи в 1619 г. (одного из основополагающих произведений для понимания эволюции политико-религиозного спора на Западе) или мимо многотомного собрания сочинений немецкого философа, представителя неокантианства Николая Гартманна в роскошном переплете. Никогда я не

²Образ прочитанной книги ассоциируется с книгой, освещенной светом сознания. Сознание человека Штейнер сравнивает со светом, заключенным внутри. Все, что находится вне этого сознания, как бы погружено во тьму. — Примеч. ред.

³Автор намекает на движение относительно друг друга книги и читателя: читатель стоит в оцепенении перед длинными книжными стеллажами, понимая и вместе с тем негодую, что ему не удастся всего этого охватить; книги, которым обеспечено бессмертие, стремятся быть хоть раз раскрытыми и осмысленными. — Примеч. ред.

смог бы переварить 16 тысяч чрезвычайно интересных страниц дневника Анри Фредерико Амьеля, швейцарского философа и поэта XIX в. Его «Фрагменты интимного дневника» («Fragments d'un journal intime») были опубликованы в двух томах в 1883 г. Как мало времени в «библиотеке, которая является универсумом, олицетворением космологического представления о мире», следуя выражению Х. Л. Борхеса в духе С. Малларме...

Но закрытые книги зывают к нам не меньше в своем таком же приглушенном, но настойчивом призыве, чем песок, который течет в часах. Пусть песочные часы являются традиционным символом Смерти, ее атрибутом в искусстве и аллегории на Западе; они подчеркивают двойное значение композиции Ж.-Б. Шардена: жизнь книги после жизни (после смерти автора), краткость жизни человека, без которой книга остается как бы погруженной во тьму. Здесь еще раз смыслы, заключенные в песочных часах и книге, взаимопересекаются таким образом, что в их взаимодействии отражается значительная часть нашей внутренней истории.

Теперь обратим внимание на *три металлических диска*, лежащих перед книгой. С полной уверенностью можно утверждать, что это — медали или бронзовые медальоны, которыми пользовались в качестве груза (противовеса) для удерживания страницы при чтении — в книгах большого формата страницы легко сминаются, а уголки поднимаются. Не будет надуманным, я полагаю, вообразить, что на этих медальонах изображены портреты, гербы или девизы, потому что это всегда было естественной функцией нумизматического искусства, начиная с античности до монет или памятных медалей, которые выбивают в наши дни.

В XVIII в., как и в эпоху Возрождения, скульптор или гравер использовал эти маленькие окружности для того, чтобы сжать до миниатюрной формы и сделать выпуклым — в буквальном смысле слова — воспевание гражданской или военной славы, чтобы придать морально-мифологической аллегории выражение бессмертия в значении увековечения и лапидарности.

В полотне Шардена мы также ощущаем присутствие второго основного семантического кода. До этого мы рассмотрели медальон с точки зрения взгляда на него как на вещь, предмет, но он является также и текстом. Он восходит порой к самой древней античности, которая как бы раскладывается в нем на слова и образы. Он не менее наполнен смыслом, чем книга, и может быть извлечен на свет, как и надписи, папирусы, свитки Мертвого моря, вырванные из долгого пребывания во тьме.

Одиннадцатый из «Гимнов торговле» («Mercian Hymns») англий-

ского поэта и писателя Джоффруа Хилла в совершенстве передает эту лаконичную текстуальность:

Монеты, такие же прекрасные, как монеты Нерона;
доброй пробы и доброго веса.
Дар царя из звонкого серебра и имена их монетчиков;
Они выбивали их с расчетливой осторожностью
и могли изменить лицо короля.

Точность рисунка должна была бросать вызов подражанию — искажение в случае неудачи. Металлический эталон, созревший для торговли. Ценность немногочисленного народа, скребки грязи и подлости. Но «металлический эталон», весомость которого (в буквальном смысле слова) удерживают хрупкую, готовую смяться страницу, сам по себе, как говорит Овидий, эфемерен и недолговечен по сравнению со словами на странице.

«Exigi monumentum» — «Я воздвиг памятник, более долговечный, чем бронза», — говорит поэт (посмотрите, как А. С. Пушкин неподражаемо подхватил форму Горация) и, помещая медали перед книгой, Шарден вызывает ассоциации удивления первобытных людей перед парадоксом продолжительности жизни в слове. Эта живучесть, воплощением и утверждением которой является сама книга, есть одновременно центр композиции и источник света.

Переплетенный фолиант в своей «одежде» создает ощущение неуловимого созвучия одежде читателя. Формат книги и ее внешний вид свидетельствуют об этом. (Во времена Шардена более чем вероятно, что in folio был переплетен для своего владельца, девиз которого стоял на этом переплете.) В любом случае это не предмет, который можно сунуть в карман, забыть его там или вытащить в зале ожидания аэропорта.

Расположение позади песочных часов другого in folio позволяет думать, что философ погружен в чтение многотомного труда (восемь томов не прочтенной обширной истории дипломатии Европы и французской революции Сореля меня преследуют). За правым плечом читателя можно заметить и еще одно многотомное издание.

Основные ценности, которые репрезентируются внешним видом и внешними признаками книги, — массивность формата, принадлежность к частной (владельческой) библиотеке, великолепная сохранность переплета, дают представление о жизни книги в священных одеждах.

Перо. На первом плане, рядом с песочными часами и медальоном, мы видим перо, принадлежащее философу. Вертикальное положение пера и игра света на его оперении подчеркивают автономную функцию этого объекта и его роль в композиции. Гусиное перо вызывает в первую очередь ассоциации необходимости ответа, оно определяет чте-

ние как акт, как действие. Читать хорошо — значит отвечать на текст, войти с ним во взаимное общение, где ответ и ответственность — взаимопересекающиеся элементы. Хорошо читать — это значит, войти в отношения взаимности, взаимного счета с прочитанной книгой, в отношение общего обмена (по словам Жоффра Хилла — быть «созревшим для коммерции»).

Двойная фокусировка света на странице и щеке читателя иллюстрирует восприятие, которое Шарден получает от первого факта: хорошо читать — это значит быть прочитанным тем, что мы читаем, это значит вести особый счет. Респонзивность — этот устаревший термин — обозначал и продолжает обозначать в Оксфордском университете двойной процесс экзамена и ответа (вопросы преподавателя и ответы студента); он в наивысшей степени подходит для обозначения комплексного единства различных этапов активного чтения, внутренне, на смысловом уровне, присущих перу.

Маргиналии. Перо служит для письменной фиксации сиюминутных откликов читателя на текст, знаком диалога, имеющего место между читателем и книгой. Активные маркеры непрекращающейся внутренней речи читателя — похвала, ирония, отрицание, преувеличение — сопровождают процесс чтения. По своей обширности и плотности организации маргиналии могут соперничать с самим текстом и иногда занимают не только поля (вертикальные — внутренние и внешние), но и внутреннюю и внешнюю части страницы и пространство между строчками. В наших крупных библиотеках существуют контрбиблиотеки, состоящие из маргиналий и маргиналий на маргиналии, которые последовательные поколения читателей, т. е. те, кто умеет читать, застенографировали, закодировали, нацарапали или каллиграфически, со множеством утонченных росчерков, старательно вывели над текстом, под ним и между строк. Маргиналии являются часто местами соединения (шарнирами) эстетической доктрины и истории интеллекта (см. например, экземпляр Еврипида с пометами Ж. Расина). По правде говоря, иногда они составляют основной творческий акт автора, как например, маргиналии С. Т. Кольриджа.

Аннотация. Аннотация может также занимать внешние и внутренние поля страницы, но их природа отличается от природы маргиналий. Маргиналии соответствуют спору, диспуту как видам ученой беседы и импульсивной речи, порывистой и эмоциональной; они могут носить обвинительный характер по отношению к тексту. Аннотации, чаще всего пронумерованные, носят более общий характер, более формальный (организованный по форме), но не вспомогательный. При малейшей возможности они располагаются внизу страницы. Они освещают тот или иной пункт текста, параллельно или последовательно

приводят мнения авторитетных авторов по данному предмету. В исходном положении автор маргиналий чаще всего соперник читаемого текста, его оппонент, а автор аннотации, напротив, является служителем этого текста. Это служение находит свое самое непосредственное и необходимое выражение в использовании читателем гусиного пера для грамматико-орфографических исправлений и исправлений по сути.

Кто скользит по изъянам печатного текста (опечатки, неточности), не исправляя их, есть лишь обыватель: он разумом и сердцем нарушает основной закон. В вековой традиции хорошего чтения заложена необходимость исправления читаемого текста — для того, чтобы последующий читатель не был введен в заблуждение. Такой процесс можно охарактеризовать как акт милосердия со стороны исправляющего текст читателя: последующий читатель не должен страдать, «спотыкаясь» о текст. Если Господь, как утверждал Аби Варбург, «живет в деталях», вера гнездится в исправлении неточностей (опечаток).

Исправления по сути (исправления, относящиеся к содержанию) представляют собой процесс реконструкции подлинного текста — эпиграфической, просодической или пунктуационной, стилистической. Их цель состоит в отделении настоящей смысловой части текста от общего запутанного представления мысли, в том, чтобы дать подлинник вместо апокрифа. Как проповедовал в своей статье 1922 г. «Применение мысли к критике текста» А. Е. Гусман: «Наука и искусство приобретают больше от того, кто изучает, чем от просто впитывающего разума: *criticus nascitur, non fit*; и, действительно, истина состоит в том, что они нам не преподаются». «Слияние обучения и чувственного восприятия, слияние с оригиналом и скрупулезная работа воображения, соответствующие истинному направлению, — утверждает Гусман, — встречается исключительно редко».

Ставки велики и двусмысленны: Теобальд смог получить — заработать — бессмертие, подсказав мысль о том, что Фальстаф умер: «*babbling of green fields*» — но правильно ли исправление? Издатель XX в., который заменил «*brightness fell from her hair*» на «*brightness falls from the air*» в тексте английского памфлетиста, поэта и драматурга Томаса Нэша, возможно, был и прав, но, без сомнения, он — в числе проклятых.

Картина Ж.-Б. Шардена представляет философа в тот самый момент, когда он намеревается переписать отрывки из книги, которую читает. Отрывки, которые он собирает, могут представлять собой самые короткие цитаты или объемные пассажи. Умножение и распространение книг (письменных носителей) после изобретения И. Гутенберга придало больший количественный объем и разнообразие личным выпискам читателя. Клерк или дворянин XVI–XVII вв.

зубрит свой алфавит, повешенный на стену, свой сборник цитат, личные «цветочки» (ассоциации с «цветочками» Франциска Ассизского), свой сборник максим (*formules de taffetas* — шелковые формы), нравочений (сентенций), образцов красноречия или стилистических приемов классических мастеров и современных авторов. «Эссе» Монтеня являются вышивкой по живой ткани цитат, мысли которых — живое эхо прочитанного. Вплоть до конца XIX в. — свидетельством тому служат воспоминания мужчин и женщин, таких разных, как Джон Генри Ньюмен, Авраам Линкольн, Джорж Элиот, Карлейль — молодые читатели и читатели со стажем имели обычай выписывать в течение всей своей жизни длинные высказывания политиков, клятвы, страницы в стихах и прозе, энциклопедические статьи и повествовательные исторические главы. Это переписывание служило многим целям: усовершенствовать свой собственный стиль, наилучшим образом уложить в своей голове совершенно готовые примеры аргументации и убеждения, отточить память (кардинальный пункт!).

Но кроме всего этого переписывание имело и сверхзадачу, пронизывающую все общение читателя с текстом, а именно динамическое взаимодействие читателя и книги. Полное самопогружение в текст книги имеет результатом сумму всех разнообразных форм ответа читателя на книгу, на ее содержание: маргиналии, аннотации, исправления орфографии и исправления по сути излагаемого текста, переписывание (извлечения).

Взятые в целом эти виды ответа порождают продолжение прочитанного текста, порождают сюиту на тему прочитанной книги. Активное перо читателя пишет «книгу ответов», реплику. Корень английского слова *reply* имеет два значения: 1) *response* — ответ и 2) *replication* — список. Этот ответ варьируется от факсимиле — полного принятия текста — до его отрицания и контрпропозиции. (Многие книги служат как бы антителами по отношению к другим книгам.) Но основная истина заключается в следующем: в любом акте полного чтения дремлет идея дать письменный ответ на книгу, дать справку, комментарий к тексту. Интеллектуал (это совершенно просто) — человеческое существо, которое читает с пером в руке.

Весь сюжет картины Шардена — его *in folio*, песочные часы, гравированные медальоны, перо наготове — разворачивается в тишине. Как его предшественники и современники по художественной школе интерьеров, ноктюрнов и натюрмортов, в частности на севере и востоке Франции, Шарден — виртуоз тишины. Ее присутствие в картине передается осязаемостью (охватом) полноты и объема: посредством игры разнообразных тонов и полутонов света и текстуры материи художник придает тишине осязаемый вес. Тишина осязаема — плотная ткань ска-

терти и занавеса, толстая кладка стены, поглощающая звуки меховая опушка плаща и шляпы. Чтение у Шардена — это акт, происходящий в тишине и одиночестве. Тишина вибрирует, а одиночество наполнено жизнью мира. Между читателем и миром повседневной жизни, миром действительности (мир — ключевое, но размытое слово) как бы задерживаются занавес.

Следовало бы прокомментировать и другие элементы картины. Перегонному кубу и реторте, ко всему тому, что они привносят в ее смысл, не считая того, чтобы им очевидно принадлежит композиционная роль, корреспондирует череп на полке, который, будучи классической деталью кабинета ученого или философа, одновременно, возможно, служит дополнительным образом, воплощая идею человеческой смертности и длительности существования текста; возможно взаимодействие (но у меня нет никакой уверенности на этот счет) между гусиным пером и песком песочных часов — как средством для высушивания чернил на только что написанной странице.⁴ Но взгляд, даже быстрый, на основные элементы картины «Философ, погруженный в чтение» дает классическое видение акта чтения, которое мы можем проследить черта за чертой в искусстве Запада, начиная от средневековых изображений святого Иеронима до конца XIX в., от Эразма Роттердамского (у аналоя или в певческом хоре) до апофеоза книги у Малларме.

Так что же такое акт чтения? Как связаны способы действия и ценности, внутренне присущие конкретному полотну Шардена 1734 г.? Мотив кургуазии, мотив церемониальной встречи читателя и книги, имплицитный костюмом, в который одет философ Шардена, ныне столь удален от нас по времени, что почти невозможно его уловить. Если когда-либо в нашей современной жизни нам и удастся встретиться с подобным отношением, то это происходит именно в таких ритуализованных действиях, неизбежно архаичных, как чтение священных текстов в церкви или торжественный — с покрытой головой — подход к Торе в синагоге. Ключ к пониманию нашего времени — это отсутствие формальностей при подходе к книге и потому чрезвычайно удачной представляется острота Менкена: «Многие считают себя эмансипированными, в то время как они просто расстегнуты», — раскрывающая деритуализацию современного чтения. Изменения, касающиеся ценностей времени, имплицитных отведенным на картине Шардена местом для песочным часов, *in-folio* и черепа, гораздо более радикаль-

⁴Песок как символ вечности ассоциируется с образом пирамид в египетской пустыне; когда чернила еще мокрые, они принадлежат данной секунде времени, но когда на них посыпают песок, они как бы соприкасаются с вечностью и, высыхая, уже также принадлежат вечности, а не данной секунде. Здесь песок видится автором как способ перехода от кратковременности к вечности. — Примеч. ред.

ны и гораздо более значимы, так что весьма затруднительно найти для них подходящее объяснение. Взаимоотношение между временем и словом, между смертью человека и парадоксом сверхжизни письменной речи, основополагающим для великой культуры от Пиндара до Малларме (и как нельзя более ясно выраженным — центральным — в живописи Шардена), изменилось. Это изменение касается двух основных нитей классической связи — с одной стороны, автора и времени и, с другой стороны, читателя и текста. Вероятно, современные авторы продолжают питать скандальную надежду на бессмертие, они продолжают писать слова в надежде пережить не только свою персональную кончину, но и будущие века. Данный концепт — в своем столь же распроstrаненном, как и техническом смысле — еще находит некий отзвук (отклик, эхо), хотя и с характерной переменной направления, в элегии «Auden» по поводу У.Б. Йитса. Но даже если такие надежды и существуют, о них не говорят публично, а еще менее — объявляют о них на всех углах.

В наши дни манифест (демонстрация) литературного бессмертия, связанного с именами Пиндара, Горация и Овидия, — в его бесчисленных повторениях в западных текстах — удручает. Само понятие славы («fama»), понятие литературной славы, приобретенной как вызов смерти или как отказ, смущает не большей дистанцией чем та, которая отделяет стихи *exigi monumentum* от открытия Ф. Кафки о том, что умение писать — это проказа, это болезнь сродни раку, которую нужно скрывать от людей и света.

Однако именно пропозиция Ф. Кафки, какой бы амбивалентной и «стратегической» она ни была, характеризует наше восприятие происхождения и статуса (таких нестабильных, даже, может быть, патологических) произведений современного искусства. Когда Жан-Поль Сартр заявляет, что самый живой из его литературных персонажей есть не что иное, как набор семантических маркеров, набор произвольно подобранных букв на странице, он стремится навсегда демифологизировать убийственную мечту Г. Флобера об автономии жизни, жизни Эммы Бовари после его смерти. Monumentum: концепт и его коннотация («монументальность» как набор признаков, свойственных монументу) переходит в иронию. Этот пассаж, отмеченный лейтмотивом грусти в «This Scribe, My Hand» Бена Белитта, навеян размышлениями автора над могилами Китса и Шелли в Риме («Пирамида Гестиуса» — «Pyramide de Gestius»):

Я пишу на посмертной дороге,
на поверхности могильной плиты
чернилами из карьера —
как и ты;

дата антологиста⁵ и астериск⁶,
знак скорби в газе строителей пирамид,
obelisk,
вызывающий вихри Весп,
в отравленном параде машин.

Отметим верность выражения «посмертная дорога»: не священная дорога к Парнасу, которую поэт-классик наносит на карту своих произведений и — в виде экзальтированного заключения — обозначает на ней место для себя самого. «Газ строителей пирамид» допускает вульгарное толкование и как бы побуждает к нему — «теплый воздух строителей пирамид» и... красноречивая бесплотность. Не пчелы Платона, несущие божественную риторику и помогающие поэту, а блестящие и мокрые от пота Веспы («осы»), чей ядовитый укус разрушает памятник поэта, в то время как технические ценности массовой культуры, которые осы воплощают собой, разрушают ауру его произведений. — Мы не рассматриваем больше тексты как отрицание личной смерти или как искусство мандарина⁷. Все непредсказуемо, — полагает Белитт:

Маньяк поджидает на улицах.
Никто не слышит.
Что мне делать?
Я пишу на воде⁸.

Эта формула отчаяния заимствована Белиттом у Китса. Но она тут же будет им отвергнута посредством утверждения бессмертия Шелли в «Адонае» («*Adonais*») — отрицание, на которое надеялся Китс и которое некоторым образом предвосхитил. В наши дни эти отрицания или опровержения звучат приглушенно («газ строителей пирамид»). Читатель расплачивается за возвращение этого иронически окрашенного употребления слова отчаяния. Его не оставляет равнодушным идея о том, что книга, которая лежит перед его глазами, переживет его, что она одерживает победу над песочными часами и мертвой головой (*caput mortuum*) на полке, — эта идея потеряла свою иммедиатность. Потеря охватывает всю тему предписания (*auctoritas*), диктующую норму правила, все, что вмещает в себя письменное слово.

Отнюдь не упрощенной представляется возможность идентификации классического идеала культуры и цивилизации с идеалом транс-

⁵Собирателя текстов. — Примеч. ред.

⁶Знак «звездочки». — Примеч. ред.

⁷Нечто хитроумное и трудное для постижения, запутанное и философски возвышенное. — Примеч. ред.

⁸Здесь можно найти аналогии с русской поговоркой «Вилами на воде писано», ясно показывающей туманность и неизвестность будущего. — Примеч. ред.

ляции некоего текста (*syllabus*), с идеалом изучения сивиллиных или канонических текстов, властью которых последовательные поколения испытывали и оздоравливали свое поведение в жизни («краеугольные камни» Матве Арнольда).

Греческий полис воспринимал себя в качестве органического передающего посредника принципов и воздействий, впитанных из предшествующего героико-политического наследия Гомера.

Ни в одном соединяющем его узле основной нерв истории и культуры Англии не может быть отделен от вездесущности в этой культуре и в этой истории Королевской Библии Джеймса (*King James Bible*), молитвенника *Book of Common Prayer* и У. Шекспира.

Коллективный и индивидуальный опыт нашел в гирлянде текстов свое отражение, зеркало (имеющее обязательный для исполнения характер). Исполнение норм, диктуемых текстом, было в полном смысле слова «книжным» (в картине Шардена свет падает на раскрытую книгу и в то же время книга сама излучает свет).

Современные *literacies* имеют диффузный характер и выходят за рамки нашего исследования. Искать в книге директивы, указания предсказательного свойства — не более чем естественный рефлекс. Мы не доверяем предписанию (*autoritas*) — письменное слово или письменность его нам навязывают, поскольку ядром классического понятия «автор» является именно авторитарность, — как раз потому, что оно стремится к неподвижности. Не мы написали книгу, и даже самая интенсивная и трогательная встреча с ней есть лишь опыт другого человека.⁹ Именно здесь находится сердцевина проблемы. Наследие романтизма, отталкиваясь от непосредственных впечатлений, как бы пронизано яростным (страстным) расцветом «Я».

Единственное и аналогичное предыдущему кредо жизненной спонтанности бытует со времени утверждения Вордсворта о том, что «порыв весеннего леса» значит больше, чем совокупность пыльных библиотек — совсем по лозунгу возмущенных студентов Франкфуртского университета во время беспорядков 1968 г.: «Долой цитаты!».

Суть полемики времен заключается в борьбе двух идей — «жизнь жизни» против «жизни буквы», примата личного опыта и производительности литературных эмоций, даже прочувственных самым глубоким образом. Для нас выражение «книга жизни» — софистическая антиномия или клише. Для Мартина Лютера, который его употреблял в решающий момент своего перевода Апокалипсиса, и, как мы это предугадываем, для читателя Ж.-Б. Шардена — это конкретная реальность.

Книга как объект изучения также изменилась. Редкий читатель, за исключением читателей библиотек крупных университетов или буки-

⁹Опосредованный опыт, пришедший к нам через другие руки. — Примеч. ред.

нистов, имеет дело с фолиантами, над которыми размышляет читатель в картине Шардена. И еще реже встречаются те, для которых чтение этих книг — привычка. Кто в наши дни отдает в переплет свои книги? В самом формате и внушительном виде старинной книги — такой, какую мы видим на этой картине, — имплицитно задается идея частной библиотеки, стеллажей с книгами, попитров для чтения книг — в целом всего функционального пространства частной жизни Монтеня, Эвелина, Монтексье и Т. Джефферсона. Это пространство, в свою очередь, создает четкий образ экономических и социальных отношений: между домашними (теми, кто стирает пыль с книг и натирает воском кожу переплета) и хозяином (который книги читает), между интимным святилищем философа — его кабинетом — и общей территорией (на которой семья и представители внешнего мира ведут свою обычную шумную жизнь «филистимлян»).

Ныне мы знаем очень мало примеров таких библиотек и еще в меньшей степени ими обладаем. Чаще — вообще не имеем. Ныне ушли далеко в прошлое вся экономика, вся архитектура привилегированных слоев общества — все, что вписывалось в акт чтения классической эпохи. Для того, чтобы увидеть бледный образец такой обстановки, который был когда-то действительным фоном великой книжной культуры, мы должны отправиться в Моргановскую библиотеку (*Morgan Library*) в Нью-Йорке или в одну из крупных библиотек Англии. В современном жилище, особенно у молодых людей, просто отсутствует место, свободные стены для того, чтобы поставить в ряд на полке все эти ин-фолио, ин-кварты или омега опния¹⁰ — тома, среди которых читатель Шардена делал свой выбор и которые составляли круг чтения философов прошлого. Действительно, приходится удивляться тому, что место, отводившееся раньше книгам, теперь занято полками с дисками и кассетами (замена чтения музыкой является одним из основных факторов и одним из самых сложных проявлений современного изменения западного мировосприятия). Если у кого-нибудь и есть — случайно — книги в доме в более или менее большом количестве, то это книги карманного формата. Вне всякого сомнения, «революция карманной книги» стала освобождающей и созидательной техникой, расширившей рамки доступа к литературе и сделавшей вновь доступными огромные поля материалов, иногда даже эзотерические. Но этот процесс имеет обратную сторону медали, а именно: карманное издание в материальном смысле эфемерно.

Собирать карманные книги не значит создавать библиотеку. По своей природе карманное издание перед появлением на прилавке предполагает осуществление предварительного отбора из всего объема

¹⁰ Полное собрание сочинений. — Примеч. ред.

произведений, фиксирующего состояние литературы и мысли. Издание полного собрания сочинений одного автора в карманном формате либо совсем не встречается, либо имеет место чрезвычайно редко. Чаще всего среди этих книг можно найти лишь то, что диктует мода дня. Однако лишь тогда мы можем полностью узнать автора, — что и составляет подлинный акт чтения, — когда в нашем уединении мы склоняемся над его «неудачами» для того, чтобы создать свое личное впечатление, пусть и горестное, о его творчестве. Свернутая и засунутая в наш карман, затерявшаяся среди шума шагов в зале ожидания аэропорта карманная книга является, с одной стороны, чудом «упаковки», а с другой стороны, полным отрицанием широты формы и содержания того, что так ярко воплощено в картине Ж.-Б. Шардена. «И я увидел в правой руке того, кто сидит на троне, свиток, запечатанный семью печатями». Можно ли вообразить карманную книгу, запечатанную семью печатями?

Следы чтения. Очень часто мы подчеркиваем фрагменты текста, особенно если мы исследователи или торопливые критики. Иногда мы вычарапываем условный знак на полях, но маргиналии к тексту (в смысле Эразма или Кольриджа) пишем очень редко, а уж полно и тщательно его аннотировать перестали совсем. В наши дни лишь эпитафия или пометка опытного библиографа могут дать направление в осмыслении текста.

Специалист по текстологии смотрит на текст как на живое присутствие, чья способность к жизни продолжается. Блеск содержания книги и ее понимание зависят от активного взаимодействия с читателем.

Кто в прежние времена не взялся бы за перо, чтобы исправить самую невинную ошибку в старой книге! Ныне же неправильности, погрешности стиля и просто орфографические ошибки, изобилующие в известных современных изданиях, не выправляются, увы, никем. А кто из нас даст себе труд переписать для личного пользования или для тренировки памяти целые страницы текста?

Память — это стержень и основа культуры. Ответственность по отношению к тексту, его понимание и критический ответ автору — так, как они понимались в классическую эпоху, когда составляли «акт чтения», — целиком зависят от «искусства памяти». Представители культуры прошлого — люди, образованные в соответствии с традицией классической античности, вплоть до первой мировой войны заучивали целые тексты на память. Они знали наизусть значительные по величине фрагменты из Священного Писания, церковной службы, отрывки из исторических сочинений и произведений лирической поэзии. Способность цитировать Священное Писание, приводить по памяти

большие отрывки из Гомера, Вергилия или Овидия, немедленно откликаться на цитату из Шекспира, Милтона или Попа породила «разделенную текстовую культуру» — культуру-эхо, культуру узнавания и интеллектуального и эмоционального отклика на узанные тексты. На этом строится язык политической жизни, юриспруденции и художественной литературы Великобритании, всей Европы. Знание наизусть латинских источников, Лафонтена или Расина, звонкой поэзии Гюго создало ткань французской общественной жизни с ее риторическим акцентом.

Классический читатель, как, например, у Шардена, помещает читаемый текст в сеть резонансов. Эхо отвечает на эхо, аналогии точны и сопряжены, исправления написания и содержания направлены предшествующим опытом чтения, о котором читатель хранит точное воспоминание. Читатель отвечает на прочитанный текст, постоянно работая в насыщенном и хорошо организованном пространстве своих референций и своей памяти. Не удивительно, что древние соотносили память и способность к открытию и изобретению с одной музой.

Атрофия памяти — признак современной культуры. Она — доминирующая черта воспитания, образования и культуры второй половины XX в. в целом. Большинство из нас более не способно идентифицировать, а еще менее — цитировать центральные отрывки из Библии или классических произведений, которые стали не только подтекстом всей западной литературы (от Кекстона до Роберта Лоуэлла вся английская поэзия несла в себе имплицитное эхо предшествующей лирики), но и основой наших законов и общественных учреждений. Ныне для нас закрыты самые элементарные аллюзии на греческую мифологию, на Ветхий и Новый Заветы, на произведения классиков, на древнюю и европейскую историю. . .

Элементы текста несут, как минимум, жизнь, отягощенную бесконечными сносками внизу страницы. Идентификация фауны и флоры, литургические тексты, понимание символики времен года — как это продемонстрировал К. С. Леви — в значительной степени обуславливает самое элементарное понимание поэзии, драмы и западного романа от Боккаччо до Теннисона, но все это доступно отныне только специализированному знанию.

Мы больше не заучиваем наизусть. Внутренние пространства текста стали немыми или их загромоздили всевозможные пустяки с трескучими голосами. Не требуйте от студента, даже хорошо подготовленного, отклика на название «Lucidas» Милтона, объяснения, что такое «эклога», узнавания у Вергилия и Спенсера хотя бы одной из аллюзий и реплик, указывающих на Горация и придающих первым четырем спискам поэмы их смысл и смысл их смысла.

Чтение — тишина. Усилия памяти могут быть плодотворными только тогда, когда царит тишина, столь ощутимо выраженная в картине Шардена. Учить наизусть, старательно переписывать, читать, погружившись в книгу полностью, означает хранить молчание и быть погруженным в тишину. На той ступени цивилизации, на которой ныне находится западное общество, такая тишина неизбежно обречена стать роскошью.

Будущим историкам развития человеческой мысли (историкам менталитетов) предстоит измерить колебания поля нашего внимания, степень рассеяния и концентрации, связанных с простым и неизбежным фактом «перерубания» мыслительного процесса телефонным звонком. Лишь очень немногие среди нас принимают в ответ стоическое решение не откликаться на навязываемую чужую волю. Большинство предпочитает эфемерную связь по телефону работе мысли.

Совершенно необходима история шумовых уровней воздействия, история уменьшения естественного количества тишины — и не только ночной, и той, которая окружала философов прошлого. Недавние исследования в США выявили, что около 75% подростков читают на фоне звукового шума (радио, кассетники, телевизор за спиной или в соседней комнате). Все чаще и чаще молодые и даже взрослые люди признают себя не способными к чтению более или менее серьезного текста без организованного звукового фона.

Мы еще слишком мало знаем о том способе, с помощью которого мозг интерпретирует и интегрирует одновременные противоречивые стимулы, чтобы дать объяснение действительному воздействию такого электронного сопровождения на центры внимания и концептуализации, задействованные во время чтения. Но и то, что мы знаем, достойно по крайней мере сожаления и достаточно для выдвижения предположения о том, что способность к точному пониманию, воспроизведению и энергичному ответу, которые связывают наше существо с книгой, в значительной степени ослабла. Мы имеем тенденцию — в совокупности с тенденцией к дальнейшему уменьшению систематического чтения — стать тем, кем никогда не был философ Шардена — читателями по случаю.

Современное общество — это система, в которой определенное число ценностей или форм имплицитного восприятия, запечатленного на полотне Шардена, еще играет свою роль; здесь продолжают читать классиков со страшным (пугающим) вниманием; здесь средствами массовой информации оспаривается приоритет письменного слова; здесь школьное образование и цензурный диктат приводят к постоянному запоминанию и передаче текстов от памяти к памяти.

Раньше книжное общество — в изначальном смысле этого слова —

строило свою судьбу, постоянно опираясь на канонические тексты, исторический смысл которых был одновременно столь доказателен и столь волнителен, что общество мобилизовывало всю действующую индустрию на историческую фальсификацию. Стремление представителей Ренессанса, эпох классицизма и романтизма копировать античные образцы не давало полного воплощения античных идеалов, а было лишь их фальсификацией. . .

Суть полного акта чтения заключается, как мы видели, в динамическом взаимодействии читателя и текста, в ответе читателя на текст и в его ответственности за жизнь текста. Каким бы вдохновенным ни был текст, он не имеет значения, если он не прочитан. (Есть ли хоть искра жизни в молчащей скрипке Антонио Страдивари, если она больше не играет?) Истинный читатель поддерживает с книгой отношения созидания. Книга нуждается в читателе, как и он в книге: равенство доверия составляет точную суть композиции Шардена.

Именно в самом конкретном смысле слова каждый акт подлинного чтения, каждое «завершенное чтение» — это формула, с помощью которой Пеги в своих «Диалогах об истории и языческой душе» (1913 г.) определяет истинную книжную культуру. «Завершенное чтение» — это по меньшей мере истинное, настоящее, действительное завершение текста, реальное завершение произведения, как коронация, как главная и особенная милость. Это некое сотрудничество, имплицитное сотрудничество, а также внутренняя, самая высокая — высшая — ответственность. Это чудесная и почти пугающая судьба — еще сегодня столько великих людей прошлого могут найти свое завершение, окончание и коронование в нашем акте чтения! Какая пугающая ответственность для нас! Действительно, какая пугающая ответственность, но также какая неизмеримая привилегия знать, что продолжение жизни литературы, даже самой великой, зависит от «завершенного чтения», от «честного чтения», знать, что этот акт чтения ты не сможешь оставить в удел специалистам, напоминающим китайских мандаринов.

Но где же мы найдем истинных читателей, читателей, умеющих читать? Выход только один — их нужно формировать.

Глава I ДВА ПИРА

I

Есть одному — это значит испытывать личное одиночество или страдать от него. С другой стороны, разделение пищи и питья с кем-либо затрагивает самую интимную социокультурную область Бытия. Принятие совместно с кем-либо пищи (разделенная еда) включает в себя почти всеохватную гамму социокультурных взаимоотношений в их символическом и материальном аспектах: церковный ритуал, различия социальных слоев общества (родовые иерархии и демаркации), эротизму, заговорщические отношения, политические конфронтации, контрасты речи (насмешку или подчеркнуто-важную степенность), ритуалы свадьбы и похорон. В многочисленных сложностях совместного принятия пищи за одним столом с другом или недругом, с учениками или хулителями, близкими или незнакомыми, в безыскусственности или выработанных правилах человеческого общения отражен микрокосмос самого общества. Глагол «сожительство» — глагол, очень редко употребляющийся с середины XVII в., — означает в действительности «жить с людьми и среди людей» и в своей самой употребимой и отягченной смыслом форме относится к разделенной трапезе. В этом смысле принятие пищи в одиночку либо низводит человека в глазах окружающих до уровня животного, либо поднимает его до уровня бога. Вино, выпитое в одиночку, — «*Одинокое вино*», следуя формулировке Ш. Бодлера, — есть пародия отчаяния или отрицания акта совместного бытия, общения в причастии, как священном, так и мирском.

Антропология и этнография настаивают на центральности позиции совместной трапезы, «совместность» которой варьируется на очень широкой шкале — от тайного собрания и тщательно соблюдаемого уединения избранной группы до сатурналий и карнавалов, открытых городу или целому племени. К одним и тем же выводам пришли исследователи религии, психоаналитики, социологи и изучающие мифы антропологи — все науки о человеке связывают установление совместного принятия пищи с основополагающим концептом тотемизма — человеческого или животного жертвоприношения, очищения и посвящения. Полученная гамма опять-таки почти безгранична. Разделенная трапеза зиждется на первоначальных и элементарных рефлексах разума (символизм, каннибализм), и поэтому требуется длительная работа для перехода в стадию гуманности, но и здесь оказывается, что ее корни столь глубоки, что она транспонируется в «поедание бога» во время Святого Причастия. Остатки архаичного ритуала разделенной

еды продолжают бытовать в совместных трапезах военных, в братских или деловых обедах, в городских праздниках, семейных застольях — именинах, днях рождений, годовщинах, — бесчисленных вариантах совместных трапез, в которых присутствие мужчин исключает присутствие женщин и присутствие женщин исключает присутствие мужчин. Именно потому, в частности, что поглощение съестных припасов и напитков, особенно сверх органических сиюминутных потребностей индивида, является стержнем нашего общего или «социализованного» человечества, эти различные ритуалы совместного бытия абсолютно центральны не только в нашей индивидуальной истории — от крещения до именин, но и для всей истории «членов общества» нашего голодного политического тела.

Однако если совместная трапеза воспринимается как имплицитная радость — до вершин трансценденции, — то что нам делать с тем загадочным эпизодом в Книге Исход (гл. 24), где Бог приглашает Моисея, Аарона, Ноава, Авию и 70 мужей израилевых разделить с ним еду и питье? Одни и те же понятие и структура разделенного опыта могут имплицитировать и фатальность. Весьма часто — от детоубийства и каннибализма во время трапез Атрея и Фиеста (легенда, влияние которой на западное воображение живо до сих пор) до пира, во время которого Банко возникает перед Макбетом, от «раута» с убийством во время свадебного пира Геркулеса до многочисленных примеров куртуазных праздников, которыми владетельные особы эпохи Возрождения пользовались, чтобы заколоть или отравить своих гостей, — совместная трапеза была поводом к смерти. Это парадоксальное сочетание обобщено в средневековых пьесах и аллегориях Эверимана: в то время, как богатый и его гость-обжора поднимают свой бокал за здоровье почтенного собрания, на их тост отвечает Смерть. Как если бы эти моменты утонченности и кулинарной изысканности являлись носителями скрытой угрозы. Кто может забыть погребальные знаки *memento mori* во время торжественных пиров — плодов воображения Бунюэля или Федерико Феллини? Или обжорство до смерти в «*La grande bouffe*»?

Сократ и Христос являют собой образы двух смертей, характеризующих интеллектуальную и моральную историю Запада. Кто знает, не была ли бы эта история в значительной мере иной, а свет в пейзаже западного сознания гораздо более регулярным, если бы аксиоматическим стало событие двух рождений? Но именно на данные две жестокие смерти мы намекаем при определении нашего наследия и того способа, которым оно породило контекст нашей культуры. Смерти Сократа и Иисуса из Назарета продолжают оставаться краеугольным камнем нашей истории, отражениями восприятия и познания, при помощи

которых мы осуществляем воспоминание — опору на законное наследие — о нашей классико-гебраико-христианской идентичности. Кроме того, несмотря на их завершенность, несмотря на все то, что делает их невыносимыми при комментированном воспоминании, эти две казни остаются событийно незавершенными. Вопрос о законности приговора и казни и их экзистенциальное значение, вопросы, которые они ставят перед нами, продолжают нас мучить с неослабевающей силой. Даже для тех, — а многочисленны ли они сегодня? — которые способны интериоризировать хоть каплю веры в Воскресение Христово (этот концепт воспринимается как наиболее противоречащий разуму и принципу реальности), Распятие сохраняет весь ужас, всю концентрацию страданий. В этих двух смертях бесконечно важны последствия невосполнимой потери, наше ощущение непоправимости.

Проблемы, поднимаемые смертным приговором Сократа в 399 г. до Рождества Христова, являются проблемами возможностей самой мысли, в которых она находит свое общественное воплощение. Это абсолютно центральная проблема возможности или невозможности сосуществования с чудом (ведь речь идет именно об этом) индивидуально-этического ощущения и сформулированного вопрошания, с одной стороны, и когезией, минимальной стабильностью, нормативным восприятием полиса (города, *коммуны*, политического коллектива или Республики) — с другой. В личности Сократа воплощены императив мысли и безразличие вопрошающей интуиции перед лицом неизбежной греховности политически и социально приспособленного образа жизни. Его анархический импульс или, более точно, его приверженность моральным и эпистемологически строгим критериям, противопоставленные компромиссному способу поведения в обществе — прагматическому *узусу* — и интерпретируемые как испорченные и разлагающие общественный порядок, получают вместе с Сократом новое измерение — демонизацию (*daimonion*). В некоторых областях современной физики и космологии трактуется концепт «странности». Некую «странность», которая может быть приравнена к странности, необычности сверхъестественного руководства или исцеления, уводящую с проторенной дороги демоническую силу, придают логике Сократа и его методу вопрошания *elenchos*. Только у Спинозы (возможно, единственного подлинного последователя Сократа) мы встречаем сходную идею связи сверхъестественного и логики. «Странность» такого типа не приходится по вкусу городу и *обществу*. Отсюда раскованная легкость, музыкальность сократической диалектики в момент, когда он находится на лоне природы, на берегах Иллиса, населенных нимфами (как в «Федре»).

Имплицитные провокации во время процесса и казни Сократа носят характер более чем персональный (хотя, по выражению Платона, пер-

сональное — это неизбежное перевоплощение универсального). Несмотря на аргументы противоположного, Сократ — и это можно утверждать — сам был готов одобрить собственный приговор. Он отказывается обсуждать то, что владеет его разумом, и фактически санкционирует решение, взывая к «воле богов». С точки зрения философской концентрации, здесь мы имеем дело с естественным сочувствием, жалостью разума. Именно жалость такой категории, которая руководствуется демоническим началом (см. «*O духе*» Гегеля), заставляет Сократа выступать против самого себя, — насмешка одновременно является и узловым, и повергающим в отчаяние моментом, направленным против покорности официальной гражданской вере и религиозным институтам. К тому же — и особенно — лукавые высказывания Сократа по поводу кары, которая могла бы быть ему вменена вместо чаши с цикутой, делают ситуацию непоправимой. На это с некоторым смущением намекает Ксенофонт, говоря о том, что в смерти Сократа есть элемент самоубийства. (Ему предоставляется возможность бежать из тюрьмы, но он от нее отказывается.) В высшем диалектическом смысле Сократ навязывает Афинам кровавую вину за вынесение приговора. Сумел ли Запад восстановить «город человека»?

Ни одна из этих дилемм не имеет даты. Сверяемая с эталоном, «экзаменуемая жизнь», к которой призывает людей Сократ, требует от каждого из нас, чтобы мы заседали в том афинском суде. Как там голосовали бы мы? Формулировка Гёте — «его смерть скорее несправедливость, чем беспорядок» — отчетливо фиксирует суть проблемы. Он, как и Гегель, защищает в конфликте, противопоставляющем Креонта Антигоне, тезис о том, что поддержка социального законодательного порядка позволяет откорректировать юридические ошибки. Беспорядок, деструкция гражданской солидарности, вносимые анархической индивидуальностью и «внутренней озаренностью», разрушают не только повседневную жизнь, но и возможность прогресса, управления правосудием и улучшения взаимопонимания между гражданами и администрацией. Но не слишком ли высока цена за автономные усилия разума? В момент суда над Сократом Афины находились в ситуации военного унижения и политического раскола. И разве не привели Францию к фатальным потрясениям на самом пороге мировой войны¹¹ моральное величие и истина оправдания Дрейфуса? Но поставленные проблемы еще более жгучи, чем проблемы полемического сосуществования личного индивидуального разума и принуждения общественной воли. Интеллигенция и философская элита не всегда встает на сторону политической эмансипации и свободы разума. Далекое не всегда. Горячее желание (высказанное более или менее эксплицитно) деспотиче-

¹¹Имеется в виду первая мировая война. — Примеч. ред.

ских и иерархических стилей управления преследовало, как мрачный мираж, значительное число великих философских систем, — многие из великих в этом конфликте вставали на сторону общества: Платон — на сторону тирана Дионисия, Гегель — на сторону прусского абсолютизма. М. Хайдеггер опирался на национал-социализм, а Ж.-П. Сартр соглашался с позициями Мао Дзе-дуна и И. Сталина. Очевидными были химеры доминаций у Ф. Ницше, а у самого Сократа можно найти склонности олигархического порядка. Афинский суд будет заседать всегда — до тех пор, пока человечество не решит двойственную проблему условий существования индивидуума внутри общества, проблему взаимоотношений между чистой мыслью и политическим порядком.

Именно в этом смысле проблема смерти Сократа выходит за рамки времени. Это роднит ее с вопросами, которые встают перед человечеством после Распятия Христа. Временные параметры Распятия, начиная с многочисленных загадок его места в историческом времени (почему именно в эту эпоху и именно в этом месте, почему исключено все предшествующее неинформированное человечество?), подчинены вечным изменениям. Ни одно поколение христиан не смотрело на Голгофу так же, как другие. Робкая эволюция доктрины и таинств, ориентированных на Воплощение, Реформу, секуляризацию западного ощущения мира (*Weltsinn*), критика источников и текстов, трансформирующие этапы нашего прочтения события, и аллегории изменили восприятие Креста. Для христианина и — каким-то необъяснимым образом для нехристианина — распятие и предсмертный крик Иисуса, неотвратимое повторение его основного вопроса «кто, вы говорите, Я есть?» требуют от человечества разрешения диалектической проблемы ответственности перед временем и вечностью, историчностью и вневременностью. Удалось ли это решение хотя бы самым тонким и искусственным человеческим умам — Августину, Паскалю или С. Кьеркегору?

Проблема всеохватности Распятия (физика и космология говорят сегодня об «особенности») приобрела безотлагательную срочность. Распятие необходимо рассматривать сквозь призму *speculum tenebrum* — туманного стекла самого звероподобного века нашей истории. Оно ставит свои вопросы, формирует свои призывы к верной интерпретации как раз после окончания долгой полночи массовых уничтожений и депортаций, «конца концов» — лагерей смерти. К процессу и смерти Сократа еще примешивается некое (относительное) успокоение от ощущения того, что оставшихся они побудят к какому-то действию. Но ничего подобного нет в феномене крика отчаяния Иисуса, крике высшей обнаженности и унижения перед лицом хранящего молчание Бога (отсутствие ответа — не что иное, как молчание). В конечном итоге все это входит составной частью в мрачную логику демифологизации,

экзистенциализма, отменяющих даже наши собственные религиозные предположения: идея Воскресения бледнеет перед точным мгновением, когда агония на Голгофе достигает своей эмоциональной вершины. Мы переживаем Страстную Пятницу с большей интенсивностью, чем Воскресение.

Вероятно, западная культура, в частности культура Европы, так никогда и не обретет своей полной жизненной силы, источников своего бытия, если ей не удастся обдумать связи — исторические, идеологические, символические, метафизические и религиозные — между Голгофой и Аушвицом. Если не удастся неким образом довести их до разумения и осмыслить как метафоры, посредством которых мы делаем переносимыми неразрешимые проблемы нашего опыта. Еще далеко не очевидно, что интеллект или способность к воображению мужчин и женщин после долгого сна получили, наконец, способность к подобному акту мысли. За редкими — почти фрагментарными — исключениями теология периода «после Холокоста» ослаблена. Христианские Церкви и теологи скандальным образом провалили попытку полностью охватить историческую и количественную роль ненависти к евреям, роль доктринальную и онтологическую в культуре. По слишком понятным причинам иудаизм остается оцепеневшим или в некоторых из своих реакций даже обезумевшим в проведении границы этого ужаса. За исключением фундаментализма теодицея отступает перед фактом. Особенно трогателен тот факт, что мастера философского вопрошания, даже если в их собственной жизни эти моменты имплицитно (Л. Витгенштейн, М. Хайдеггер), говорят нам об этом очень немного, если не ничего. Однако есть направление, — которое я считаю решающим, — в котором Крест воздвигается рядом с газовыми камерами. И это в рамках историко-идеологической непрерывности, связывающей христианский антисемитизм, столь же древний, как Евангелия и отцы Церкви, с его конечным извержением в центре Христианской Европы.

Как мы видели, сравнение по аналогии или по контрасту Сократа и Иисуса является, начиная с Возрождения, привычной темой философских и риторических споров на Западе. Используя язык Эзопа, философы века Просвещения опровергали тезис христианских, в частности католических, апологетов посттридентского периода¹², согласно которому самый благородный, самый чистый разум среди языческих сам оказался жертвой грубого суеверия, веры в демона (*daimonion*). Свободные мыслители XVIII в. показали всю ценность прозорливого благородства смерти Сократа, идеала поэтико-философского *Элизима*, вызванного мудрецом к жизни в час его ухода. Этот вердикт в пользу Сократа упоминается очень сдержанно в часто встречающихся

¹²Тридентский собор заседал с 1545 по 1562 гг.

размышлениях Гегеля по поводу двух персонажей. У теологов XIX в. или философов, таких, как С. Кьеркегор и Ф. Ницше, сравнения между Сократом и Иисусом становятся лейтмотивом. Аналогия бросается в глаза. Оба персонажа — сюжеты бесконечных герменевтических поисков и восхищения — теперь нами рассматриваются как фигуры второй руки. «Наш» Сократ — это компиляция часто противоречащих друг другу портретов, набросанных Платоном, Ксенофонтом и Аристофаном. Нет более великого драматурга аргументации и индивидуального стиля, чем Платон. Никогда не прекратятся споры вокруг степени сконструированности платонического образа Сократа в *диалогах*. Мы имеем дело с более или менее верной, на первый взгляд, транскрипцией личности и ее голоса, которая постепенно превращается в «высшую фикцию» — рассказ, изложение, в драматическую личность (*dramatis persona*), оживленную не- или даже антисократической теорией Платона, транскрипцией идей его полемической программы. Является ли Сократ промежуточного периода и последних диалогов кристаллизацией вымышленного на уровне настоящего, как некий Фауст или Гамлет? А Иисус? То, что нам известно о нем, происходит целиком из свидетельств синоптических Евангелий и Евангелия от Иоанна, из Деяний Апостолов и сотен посланий Апостола Павла. Хронологические и субстанциональные связи каждого из этих документов с трактуемыми фактами, их отношения друг с другом вот уже почти 2 тыс. лет находятся в центре ожесточенной полемики. Существование самого Иисуса множество раз подвергалось сомнению. И всякий раз, когда мы касаемся того, что относится к его речам и деяниям, мы отмечаем скопление значимых турбулентных поворотов. Косвенное описание относится не только к повествовательной типологии, но и к существенным противоречиям между Евангелиями, к исторической невозможности (например, рассказы о предполагаемом «процессе»). Как и в случае с теми, кто пересказывает речи Сократа или дает на него карикатуру, повествование представляет собой плод литературных и идеологических построений, оценок, в корне отличающихся друг от друга. Иисус Апостола Марка не похож на Иисуса Апостола Луки; и ни один из двоих не согласуется в ключевых моментах с Христом из Четвертого Евангелия. В обоих случаях — и с Сократом, и с Иисусом — инцидент чередующихся вспышек света ослепительно играет вокруг неуловимого ядра (события). Ни один из авторов не пишет (начертание слов на песке и немедленное их стирание Иисусом — это загадочная *апория*). Именно лицом к лицу — устно — они оппонируют друг другу. Их посредничество имплицитно критику текста, провозглашенную Платоном: отсутствие в тексте жизни, его безответственность и сбой в памяти. Дух (*esprit*) существует лишь благодаря голосу, а буква относится

только к закону или к конвенциональной норме, которую невозможно проверить. Кроме того, имеется аналогия и в методе. Я думаю, что многое, что можно открыть, остается в майевтической технике¹³ парабол Иисуса. Временами они действительно являются той насмешливой силой, той оградой, которая заставляет слушателя подвергать сначала неясному сомнению, а затем реконструкции, часто довольно сложной, его постулаты. Одним касанием, которое может быть свойственно только величайшим поэтико-философским умам (вспомним Л. Витгенштейна), платонический Сократ и Новозаветный Иисус — оба виртуозы примера, притчи или перформативного жеста, которые одновременно и разъясняют, и заманивают или повергают в провоцирующие двусмысленные сложные метафизические или моральные пропозиции. Миф, использованный Сократом (Платоном), и парабола Иисуса имеют силу и деликатность смущающих внушений. Они делают мысль метафоричной.

Весьма скудное утешение в таком «призвании», в столь настойчивом призыве к посредственности и дремоте нашего повседневного Бытия! Сарказм Апостола Луки — Иерусалим всегда будет убивать своих учителей и пророков — стбит судьбы Сократа. Кроме того, оба учителя схожи в том, что вырывают своих последователей из рутины трудовых отношений, приводящих к послушанию. Они привлекают точностью, исключительностью своих требований. Постоянно повторяемая мысль о том, что в сократическом платонизме и поучениях Иисуса должно присутствовать эзотерическое ядро, предназначенное лишь горстке избранных, мало убедительна. Но «организационная» стратегия базируется на отборе ограниченного числа учеников. Иисус прощается с теми, кого он избрал в качестве апостолов, своих представителей и посредников при человечестве. В своем последнем обращении к приговорившим его судьям, Сократ предсказывает, что молодые люди, которые поняли его намерение, продолжат его деятельность, обучающую примером. Именно в них «экзаменованная жизнь» будет продолжена и развита.¹⁴

Очевидно, однако, что противопоставление двух процессов и двух смертных приговоров как раз и требует двойного взгляда. Именно жестокость по отношению к Сократу в 399 г. до Рождества Христова и

¹³ *Майевтика* (греч.) — повивальное искусство, с которым герой платоновских диалогов, Сократ, любил сравнивать свой метод философствования. Исходя из убеждения, что за неимением собственной мудрости он не может учить чему-либо, Сократ видел свою задачу в том, чтобы, беседуя и ставя все новые и новые вопросы, побуждать тем самым других самостоятельно находить истину. — Примеч. ред.

¹⁴ В следующей главе я вернусь к специфическим (местным или локальным) реминисценциям. Например, между ролью петуха, которого в своих предсмертных словах Сократ посвящает Асклепию, и ролью петуха, который поет во время трехкратного отречения Святого Петра от Господа.

жестокость по отношению к Иисусу в 333 г. н. э., я на это уже указывал, создает длительное недомогание нашей культуры. Они, без надежды на исцеление, омрачают и наполняют горечью души размышляющих. От вопросов, которые они ставят перед человеком, нельзя убеждать, но и ответить на них невозможно. Побуждаемый своим боговдохновенным разумом Сократ подвергает сомнению ценность гражданского права и общественного интереса. Побуждаемый Богом-Отцом равви из Назарета бросает вызов имманентному порядку в мире, его «безумие» ниспровергает разум. Между этими двумя провокациями существует основополагающая связь. Они показывают единение нашего человечества перед шантажом совершенства. Они наносят удар императивом идеала, который мы признаем как таковой, но которому мы не можем удовлетворять. Сократ хотел, чтобы мы были добродетельны, правдивы, имели устойчивый разум, не смущающийся перед лицом болезни и смерти. Требованиями Иисуса (может быть, именно их и можно подозревать в ярости) являются требования полного альтруизма, всеобщей любви и сострадания, открытости к трансцендентности. Немногие среди нас обладают достаточной силой — как Ф. Ницше или в некотором смысле З. Фрейд — для контрвопросов или для опровержения этих сияющих императивов. Еще менее многочисленны те, кто способен их принять или воплотить в своем существовании. Следование им (*imitatio*) представляется слишком трудным. Сейчас, в опровержение слов поэта, человечество считает непереносимой не реальность — для него непереносим ослепляющий свет примера совершенства. Те, кому мы не способны подражать, чьему примеру мы не способны следовать и чьи требования обнаруживают нашу наготу, воспринимаются нами как мишень для ненависти и для ненависти по отношению к самим себе. Именно в этом психологическом источнике антипатии кроются корни антисемитизма, ненависти, расточаемой народу, который три раза — в мозаическом монотеизме, с Иисусом и в мессианическом коммунизме К. Маркса — представил погруженному в ежедневный быт человечеству идеалы жертвенности, братства и воздержания, находящиеся вне его (человечества) досягаемости. Посредственность — человеческая, слишком человеческая, — ожесточилась против Сократа и Иисуса и довела их до смерти.

В этом взаимопересечении соответствий я избрал тематическую линию двух пиров: «Пира» в доме Агафона, автора трагедии, и Тайной Вечери, объединившей Иисуса и его учеников, как о ней повествует Евангелие от Иоанна. В границах моей компетенции я хотел бы привлечь внимание, разумеется, несовершенным образом, к гениальности построения, ритмике обоих текстов и к тому, что создает между ними «мост» согласования.

II

Разговоры Сократа и Агафона угрожают разорвать цельную ткань текста. Жанр, к которому принадлежит «Пир» в значительной степени уникален, но пока еще мало изучен. Это жанр разговоров, бесед. К той же категории можно отнести «Сатирикон» Петрония, некоторые отрывки из «Декамерона» Дж. Боккаччо, «Senegì», или «Ужин под пеплом» Дж. Бруно и «Вечера в Санкт-Петербурге» Дж. де Местра — произведения, до некоторой степени соперничающие с творением Платона. Эти сочинения-разговоры обязательно имеют аналогию с драмой, со сценическим представлением. Они черпают в равной мере свои средства в традициях исполнения на сцене и в традициях ораторского искусства. Характер этих текстов интимный и одновременно выставленный на показ, где «интеллектуальные беседы» (*moto spirituale*) — из *Convivio* Данте, другого примера этого рода, поставлены на сцене. Каждая из этих форм — декорация и круг предполагаемых отношений — по возрастающей линии несут нагрузку определенной жизненной сложности. Они представляют собой некое пространство, которое предстоит измерить.

По мнению специалистов, дата написания «Пира» относится к периоду между 384–379 гг. до н. э. Но первая победа Агафона, как автора трагедии, которую собственно прославляет диалог Платона, относится к более раннему времени, к 416 г. до н. э. Рассказ Аполлодора некоему Главкону относит победу Агафона примерно к 400 г. до н. э. Такое разнообразие дат, напоминающее нам датировку «Протагора», поднимает ряд вопросов. Будем ли мы доверять ошеломляющей памяти Аполлодора (тем более, что он сам намекает на ее неизбежные провалы)? До какой степени важно иметь в виду, что эта история — Аполлодор ранее последовательно рассказывал об этом событии другим людям — была написана *перед*, может быть, как раз *непосредственно перед* процессом Сократа? В этих сложных вступлениях Платон, кажется, возвращается к противоречивым отношениям устной и письменной речи, живой игре памяти, противопоставляя ее подозрительной фиксированности текста.

Исторический факт и риторическая фикция взаимно проникают друг в друга. Ловкие перемещения событий в прошлом делают еще более живым тот след, который Сократ оставил в умах свидетельствующих о нем. Совершенно очевидны параллели со свидетельствами о жизни и словах Иисуса Христа. Здесь хронология воспоминаний о событиях, композиция, модуляция прямого свидетельства в письменном тексте (прием «воспевания» текста) также имеет ценность использованного средства. В Четвертом Евангелии, в частности, проблема внутреннего голоса автора — тот, к кому обращаются, чтобы связать

последнюю главу с условиями личного повествования в предыдущем Евангелии, — остается частично неразрешенной. Почти в духе датского философа С. Кьеркегора эти тексты, имеющие для нашего внутреннего сознания и всей нашей культуры фундаментальное значение, являются актами «непрямой коммуникации».

И «Пир», и «Евангелие» вращаются вокруг двух осей. Первая ось — это разрыв и взаимодействие между днем и ночью и светом и тьмой. Этот дуализм имеет настолько основополагающее значение в структуре Тайной Вечери у Евангелиста Иоанна, что многочисленные экзегеты увидели в ней, и самым противоречивым образом, некий подразумевающийся, т. е. неявно выраженный, но систематический гностический символизм. Наш обычный смысл понимания дня настолько отпечатан в нашем собственном сознании и вместе с тем настолько диффузен, что заставляет нас забывать о диалектике и драматичности ситуации, которая коннотирует сияние полуденного света (*Средиземноморье*) и внезапную резкость наступления ночи. Диалог Платона одновременно вызывает в памяти цикличную феноменологию дня и ночи (возвращение зари — утренней и вечерней) и их полярность. Как и Четвертому Евангелию, «Пиру» присущ свой «гений места» — ощущение света дня и мрака ночи. В волнующей одновременности восприятия событий мы отдаем себе отчет в разделении и органической корреляции (Гераклит), в спокойном парадоксе идентичности дня и ночи, утверждения и отрицания, присутствия и отсутствия. День перетекает в ночь; ночь населена отсутствием света (полумрак в наших текстах передается более богато с помощью описания света факелов и светильников).

Агафон получает приз за свою трагедию при белом театральном свете. Его гости собрались при наступлении ночи. Они вознамерились попить в течение всей ночи, что означает бросить вызов сну и тишине и отдаться празднику наперекор природе. Еще до своего появления Сократ подвергает сомнению свои великие дихотомии: он опаздывает, погруженный в свои мысли. Эта сцена предвосхищает образ Сократа, который создал Алкивиад, описывающий его остающимся на месте во время сражения или занятым решением какой-то интеллектуальной проблемы напролет день и ночь: «Он оставался на том же месте и на вечерней, и на утренней заре. Затем он ушел отсюда, вознеся Солнцу свои молитвы». Почтительный триумф, по естественному приказу дня и ночи, который, в свою очередь, предвосхищает как раз сцену выхода Сократа утром по окончании пира.

Однако в композиции Платона нет ни одного мгновения, когда мы не сталкивались бы с реальностью и иронией контраста «ментальностей», политики и плотских удовольствий — эротических, атлетических, военных — удовольствий существования среди белого дня и удо-

вольствий, практикуемых ночью. Возьмем, например, ловкие выходы (нескромности) Алкивиада в описании той ночи, которую он провел с Сократом по выходе из света. И еще раз автодисциплина Сократа, полуденный свет его разума отбирают у черной ночи ее привилегии на безумие. Эрос, тема «Пира», зарождается во мраке, напоенном нектаром после большого праздника. Это один из двух рассказов о пире, приводимых у Агафона, — другой рассказ передан нам Алкивиадом.

Ночь — такая, какой ее описывает Платон, — населена, в прямом смысле слова, дионисийскими силами сексуальности и вина. В каждой речи, в каждом эпизоде сгущается воздух, составляя свои собственные ноктюрны. Английский поэт Джон Китс догадывается о весомости сна по тому, что он знает о Платоне. У Иоанна любовь и вино занимают такое же центральное место. Взаимопроникновение аналогий — в неоплатонизме, романтизме, а также, несравненно, у Гельдерлина — между Дионисием и Христом, между вакхической виноградной гроздью и чашей Причастия, имеет свой источник в сцене «Пира»: собрание гостей за столом у Агафона. Эти аналогии делают очевидной хореографию движений (здесь как бы присутствует танец) согласия и отказа, которые связывают Логос с Эросом, «свет любви» с «ночью души», отношения которых (сон или отказ от сна, как это воображает Платон, уточняя нюансы) играет свою сложную роль. Сократ, как кажется, в этом не нуждается. А Иисус?

Вторая ось связана с первой, как пространство связано со временем. Эта ось внешнего и внутреннего пространства. Двойственный принцип столь вездесущ, что в итоге теряешь из виду богатство его импликаций. Дверь — вход для тех, кто снаружи — так же плотно насыщена символическими ценностями и двойственными значениями, как и закат. Выход, напротив, может символизировать освобождение, как и заря. Обе оси пересекаются в многочисленных пунктах. Как и часы, разделенные на минуты и сгруппированные в дни, описываются в терминах недели, а смена дня и ночи дает смену сезонов, точно так же и внешние схемы и внутренние перегородки комнат внутри дома сегментируют и специфицируют пространство. «Пир» и рассказ о трапезе Иисуса накануне Пасхи («Тайная Вечеря») драматизируют эти разграничения и «акты пересечения границ» (*трансгрессия*).

В этих двух документах внешнее пространство удивительно совпадает — это город: Афины и Иерусалим. Этот «сказ о двух городах» со времен отцов Церкви стал геральдическим для нашего духовного развития. Агафон снискал свои лавры в присутствии около 20 тыс. своих сограждан в сердце полиса. Сократ практикует свое искусство вопрошания — иронизирующего простодушия — на площадях Афин. В предполагаемые даты пира Алкивиад находится почти на вершине своей

бурной политической деятельности и своей уязвимости в идеологических делах и делах города. В самых фантастических и самых светлых эпизодах комедий Аристофана, которые, ставились перед многочисленной публикой, самым непосредственным образом говорится об Афинах. Город как бы рисуется в красках и приобретает яркий внешний колорит.

В течение этой ночи — данный «пир» можно отнести к подклассу пиров и вечеринок философско-литературного свойства, — каждый гость и произносящий речь — носители особого контекста, который определяется гражданским рангом, занимаемым в гражданском обществе, и гражданским опытом. Сельское и провинциальное происхождение тех, кто разделяет трапезу с Иисусом из Назарета, представляет некий дидактический контраст.

Жилище Агафона имеет сложный интерьер. Кухонные слуги, музыканты, рабыни — входят и выходят; выходят на улицу в поисках Сократа, заставляющего себя ждать, встречают приглашенных и провожают их в зал для пира. В комнате для пира ложа располагаются вокруг стола — здесь собираются приглашенные, каждому из которых отведена столь постоянная роль в интриге разума и тела, их места определяют пространство в пространстве, некое внутреннее пространство внутри дома. Доступ к этому святилищу, как и к «верхней горнице» Тайной Вечери, предполагает целый комплекс отношений, передаваемых посредством определенных формул обращения. Участники пира настойчиво зывают к богам и совершают возлияния. Трапезы такого рода всегда соприкасаются со сверхъестественным, поскольку жертвоприношение всегда находится рядом с едой.

Между внешним и внутренним пространством существует драматический контакт. В каждое мгновение ночи жизнь города (как скажет потом известный писатель Джойс — «ночной город», или *nighttown*) угрожает нарушить состояние разделенной интимности (всегда до некоторой степени носящей характер заговора) жилища, его внутреннего пространства. В обоих произведениях эта угроза материализуется.

Текст 212d части диалога Платона «Пир» — одно из самых живописных литературных описаний Алкивиада, который вторгается в дом Агафона в сопровождении дионисийских гуляк. Несмотря на внезапность его появления в зале, где пируют собравшиеся, его несвязные речи были слышны еще со двора. Не менее значимо по своему содержанию второе вторжение: дверь в доме Агафона открылась, чтобы выпустить утомленных участников пира, и в это же время через ту же дверь проникает толпа гуляк, громкоголосых и безликих, — народ. Их появление означает конец пира в великом смятении.

Мы увидим, насколько многочисленны и многообразны выходы из жилища в главах 13 и 17 Евангелия от Иоанна, но сходство эпизодов, трактующих трагическую роль города, однозначно в обоих произведениях. Афины и Иерусалим окружают жертвенник жилища. Сократ приближается во времени к судебному процессу и казни. Иисус идет на смерть почти тотчас же. Внешнее пространство одерживает победу. Эти две ночи — и одна, и другая — приходятся, соответственно, на весеннюю пору в двух городах, давших рождение нашей европейской идентификации.

Афины и Иерусалим порождают контуры желаяния, диалог между телом и душой, между плотью и разумом в бесчисленных последующих ночах любви. «Такой ночью, как эта», — говорит У. Шекспир в своем ноктюрне «Венецианский купец».

За обеими трапезами собравшиеся за столом возлежат на ложах. Их поза, опираясь на мнение Платона, является предвосхищением эроса, а также и смерти. Недобрый вестник, как ночь в ночи, парит над этими двумя ночными пирами.

Каждый раздел «Пира» послужил толчком для создания огромного количества литературы. Эта литература выявила гиперболическое и полное намеков многословие греческого историка II в. н. э. Павсания, его романтическую напыщенность (с его бессознательными и ироничными антиципациями Алкивиада). Павсаний — аналитик. Его категоричное оправдание «педерастии» опирается на ученую — почти профессорскую — защиту эротического потребления с учетом тех гражданских и моральных ценностей, которые она порождает. Речь Аристофана во время короткой интерлюдии вызова в суд является вершиной ритмического напряжения и расслабления композиции. Как в музыке, объявленное круговое движение (*революция*) моментально удерживается. Исследователи посвятили целые монографии иканию Аристофана. Эриксимах — врач. Отталкиваясь от апологии Павсания, он разбирает с анатомической точки зрения блага гомоэротических отношений, совершенство, которое они приносят телу и душе. Каждая из этих речей представляет драматический венок в себе (*ироничное*). А вместе — в самом начале пьесы — они наносят три мощных удара. Именно виртуозность Аристофана поднимает вопросы, в равной мере известные жителям Назарета и Галилеи.

Подражание Платона гению трагика комической фабуляции Аристофану само по себе гениально. (За неимением доказательств можно лишь предположить наличие у драматических персонажей Платона дара подражания мимике, таланта имитатора голоса и отношений.) Интеллектуальная комедия, столь уникальная у Аристофана, ощутима в изображении некоего вымышленного создания — гермафродита в

форме шара: когда это существо «начинало быстро бежать», это было подобно кувырканию, как если бы кто-то делал колесо, потом кувырок, а затем становился на ноги, — или в воображении Аполлона, который сшивает разорванные тела людей.

Этот узел ничуть не менее сложный, чем Создание и Падение. Оба эти момента неразрывно связаны с проблемой любви в двух традициях: еврейско-христианской и греко-латинской. Прибегая к элементам, без сомнения, столь же древним, как «орфические гимны» (бисексуальность луны), великий комедиограф Гомер, предвосхищая Лукреция, говорит о нашей природе как о трехчастной в своей основе и о сферических созданиях, в которых воплощается цельность Эроса. Эти двуполюсные приматы столь горды, столь бесстыдны, что устраивают заговор против богов.

Тема первородного греха абсолютно центральна в еврейско-христианских интерпретациях смысла мироздания. Эта тема гораздо реже встречается в греческом контексте, но она присутствует у Эмпедокла и, косвенно, в намеках Гераклита на конфликт, на презрение к сути вещей. В своей распущенной сексуальности, которая является следствием божественного наказания, человечество, по выражению Аристофана, стало «падшим». Спекулятивная (умозрительная) комедия омрачается. Отныне в погоне за наслаждениями любви присутствует не только вечная боль, но и неизбежный обман. Каждый из нас является неким символом, неким разорванным знаком, половинкой целого, половинкой игральной кости, которая безуспешно ищет свою вторую половину. Как бы ни было жгуче совокупление, движение ко всеобщему единению, к возвращению утраченного единства останется неутоленным.

Таинственным образом Аристофан усиливает ощущение разбросанности, распыленности и разорванности, походя намекая на рассеяние жителей Аркадии, области, присоединенной к Мантинее спартамцами (Мантинея — родной город Диотимы, мантийское происхождение которой будет скоро доминировать в «Пире»). Существует ли лекарство? Оно как раз в круге волшебства смерти, там у Гадеса: вместо того, чтобы быть двумя существами, вы могли быть одним и пережить «общую смерть» (Эрос и Танатос). А ныне в нашем подлинном состоянии мы являемся «за наши грехи» — *din ten adikian* — половинками. Смертные мужчины и женщины с их желанием и любовью, гетеросексуальными или гомосексуальными (сапфическими) подсознательно информированы о потере (через трансгрессию и вытеснение). Аристофан — мастер отчаяния, которое заставляет смеяться.

Речь Алкивиада, одна из самых полисемичных среди «актов язы-

ка» священной¹⁵ или мирской литературы, имеет самые разнообразные интенции. Я буду говорить об одном или двух отрывках, не сопоставляя их с Четвертым Евангелием. Структура текста соответствует структуре интимной исповеди и торговле картинками, но она одновременно и юридическая. И чтобы она собой ни представляла, ее диалектика личная, даже в некотором смысле частная: Алкивиад задает вопросы и спорит сам с собой, подготовленный Диотимой к показу внешнего уродства Эроса — его портретом является Сократ в виде Силеня. Сатир производит грубое вторжение в секрет любви, в те значения, которые любовь прячет и перерабатывает.

В каждой своей речи Алкивиад демонстрирует эту двойственность или играет на ней. В восхвалении Сократа в присутствии Аристофана он цитирует стих 362 «Облаков» — пьесы, в которой, опасным образом, он вывел судьбу мастера и его доктрины. Концентрация высшего пафоса и высшей иронии, как например, в «Женитьбе Фигаро» Ф.-О. Бомарше во время обеда приговоренного дона Джованни, виртуозность Марсия в игре на флейте далека от игры Сократа на и при помощи музыки мысли. (Не знал ли этого вдохновенного сравнения У. Шекспир, когда изображал Гамлета не позволявшим играть собою, как играют на духовом инструменте?)

В итоге Сократ овладевает душами своих слушателей. Судьба сатира полна невыразимой агонии: с него заживо сняли кожу. Судьба Сократа не менее трагична. Алкивиад мобилизует все свои силы, чтобы вырваться из бреда и очарования как чародейства Сократа, так и его аполлонийской музыки разума. Только смерть чародея смогла бы освободить тех, кого он очаровал: «с радостью я бы увидел исчезновение его из числа людей» («Пир» Платона, 216c). По развязке Алкивиад догадывается о том, что есть нечто нечеловеческое в том, кто в форме некоего интимного пари внушает безграничную любовь — всегда безответное чувство.

Действительно, к какому же виду принадлежит Сократ? Вспоминается бичующий, ускользающий вопрос Иисуса, адресованный его ученикам: «Кто, вы говорите, Я есмь?». Еврейское мироощущение, если мы опустим единственную таинственную аллюзию на «сыновей Божьих», посещающих «дочерей человеческих» (Книга Бытия, глава 6), чуждо идее полубожественных, получеловеческих существ и еще в большей степени идее гибрида человека и животного, как например, кентавр. Греческое воображение изобилует образами метисов такого рода — силен, сатир, получеловек, полуживотное. Многочисленные герои имеют полубожественное происхождение, рожденные вследствие отношений между смертными и бессмертными.

¹⁵Ритуальной (церковной, литургической). — Примеч. ред.

Задолго до философской аллегии греческие мифы в буквальном смысле слова ставят идею человека, помещенного на гибкую, трудно определяемую шкалу между животным и божественным, между животностью и трансцендентностью. Это представление делало богохульным или невозможным иудейско-христианский постулат создания человека по образу и подобию Божию. Усилия Алкивиада, направленные на установление истинной природы Сократа, имеют гиперболический характер. Однако в этом экстагическом контексте чувствуются важность и убеждение, смешанное с испугом. Сократ — особенная личность. Он не похож ни на кого другого в мире. Он требует «полного подчинения чарам» (*pantos thaumatos*). Никакое другое полубожественное существо, как, например, Ахилл, ни один образец красноречия, никто из государственных людей, как, например, Перикл, не мог бы быть ему равен. В нем есть некое существенное отличие, *странность*, некая определяющая другость (непохожесть). Внешне похожий на Силена, Сократ произносит слова, которые как бы отправлены богами (*theiotatous*) в их всеведении и абсолютной наполненности добродетелью. Даже его близкие не могут определить до конца автономную ауру этого человека. Божественная душа неуютно чувствует себя в этом низком теле.

Вторжение гуляк в дом Агафона в диалоге Платона подтверждает, что какова бы ни была философская риторика, она бессильна перед тем языком, которым владеет Алкивиад. Лишь Агафон, Аристофан и Сократ смогли продолжать свой разговор. Вместе они составляют триаду трагедии, комедии и философии и в сущности являются эмблематической трилогией, эпилог которой, как сатирической пьесы, создают речь и поведение Алкивиада. Порядок, в котором эти три человека возлежат один подле другого, является эпистемологией, по нисходящему порядку (в нисходящем порядке) которой производится конечное движение мысли. Сократ показывает (эта демонстрация утрачена вследствие вызванного вином сна его слушателей), что *techne* (в греческом понимании искусства), искусство автора трагедии (Агафон), предполагает способность в равной мере писать и комедии (Аристофан). *Epistasthaipoiein* обозначает здесь ученую литературную композицию, вдохновенную истиной, связанной с философией такого рода, которая могла бы быть допущена в платоновском полисе. В своей собственной личности Сократ воплощает обе формы истины — «воплощение на сцене». Его внешний вид, его игривая ирония и его мольба, обращенная к себе самому, относятся к полю комического (в том самом аспекте, который нас заставил понять А. П. Чехов). Требования, которые Сократ адресует человеческому разуму, его личная судьба инстинктивно относятся к трагической стороне. Его философ-

ское вдохновение превосходит обе стороны — и трагическую, и комическую. Прав был Алкивиад, отобравший венки у Агафона, чтобы водрузить его на Сократа, так как в драматических играх «Пира» именно он победитель.

Я уже намекал на почти неопределимую грусть, которая парит над этой праздничной дионисийской ночью. Неуловимый парафраз мыслей колеблется в настроении с той же тоскливой многообразностью, как, например, в конце «*Così fan tutte*» («Так поступают все женщины») или ноктюрне «Свадьба Фигаро», в котором Моцарт чрезвычайно точно соответствует своему призванию мастера трагической комедии, — Сократ превосходит этот жанр или возьмем «грустное веселье» финала «*Soir des rois*» («Праздник королей»), где сцена является одновременно «праздником» и невыразимой грустью. Эти неразрешимые загадки относятся к высшим явлениям и действиям эстетики. Стиль Платона достигает в этом абсолютного совершенства. Алкивиад — в тот временной момент, когда о нем идет речь, — всего лишь через год испытает личную политическую катастрофу. В интимном (сугубо личном) плане его экстравагантность, вдохновленная пиром, превосходит ту ночь, когда он изувечил Гермеса и его командование потерпело неудачу в сицилийском походе.

Сократ, исключительно владея собой, погрузил двух своих друзей и слушателей в сладостный сон и остался абсолютно один бодрствующим и свежим. Зал для пира в доме у Агафона вовсе не Гефсиманский сад, но мотив последнего расставания и одиночества там также присутствует. И человек, который при свете утренней зари выходит из дома и умывается в Ликее, — это тоже Сократ, обреченный на смерть. Любовь является погибельной темой.

Наряду с другим диалогом Платона («Тимей») «Пир» относится к произведениям, в наибольшей степени повлиявшим на европейскую культуру. Усвоенная неоплатониками и Августином парабола Диотимы о превращении (*transsubstantion*) плотского в духовное, желания — в озарение стала краеугольным камнем теории и семантики любви в Западной Европе.

Доминирующее положение текстов (философских и литературных) постплатонического периода имело два сильных толчка. От Плотина и Прокла до Мейстера Экхарта и Николая Кузанского ось всех произведений была осью мистификации, в коренном смысле слова, осью перевода аллегории Диотимы в мистицизм. Восхождение эротического ведет душу к Беатриче и пылающей розе Божественной любви в непосредственности мистического отказа. (Бернэн является знаменитым скульптором этого движения.)

Другое направление таких произведений — канонизация физиче-

ской страсти, ее защиты во имя красоты и высшего смысла жизни. Общие импликации имели гетеросексуальный характер. Но от неоплатоников флорентийского и римского Ренессанса до эллинистов викторианского периода и далее «Пир» был талисманом и воплощением гомоэротизма (в 1892–1893 гг. юный Марсель Пруст и его столь же блестящие товарищи в качестве названия для своего журнала по искусству выбрали название «Пир»).

Последующие (позднейшие) усилия — усилия синтеза для воспроизводства и проигрывания платонического идеала трансмутации. В XVII в. платоники Кембриджа настаивали на аллегорико-символическом значении актов любви в доме у Агафона. По их мнению, это было только лишь воплощение эроса души. Поэты Шелли и Гельдерлин (особенно в его «Диотиме») опьянены чувственностью души, охваченной любовью. Пылающий свет этой диалектики озаряет «Смерть в Венеции» Т. Манна. Что касается материализма, то его вмешательство (захват чужой территории) в эту архетипическую риторику любви на удивление редко. Гипотеза З. Фрейда о сублимации сексуального (*libido*) в искусстве, в абстрактных линиях красоты и даже в напряженности и накале мыслей глубоко платонична. Когда Фрейд говорит о роли подобной сублимации, например, в наших так называемых опытах божественного, это также платонизм наоборот.

В истории текстов, следующих за Платоном, решающим моментом является составление итальянским гуманистом XV в. Марсилио Фичино комментария к «Пиру», первый латинский перевод которого не сохранился, но восходит, без сомнения, к 1468–1469 гг. Праздники Флорентийской Академии были скопированы с платоновского диалога. Сам «Пир» был проигран во время знаменитого *convivium*'а (застольных бесед) на вилле Кареджи в 1474 г. Экзегезы Пикко делла Мирандолы, в свою очередь, передали прочтение Фичино последующей европейской культуре. Поэмы Микеланджело, если можно так сказать, иллюстрируют эти тексты («Экзегез» Мирандолы). Герменевтика М. Фичино была христианизирующей. Его речь — симбиоз платонической трансценденции и озарения Иоанна. И когда Фичино просит нас поразмыслить над аналогиями между Сократом и Иисусом из Назарета, не изрекает ли он очевидность?

III

Когда речь заходит об авторстве и даже цели написания книги — для кого и с какой целью она была написана, — Евангелие от Иоанна представляется настоящим минным полем. Точное мнение по этим вопросам могут дать только те, у кого достаточно компетенции.

Греческий язык Четвертого Евангелия выделяет полную значимости арамейскую основу текста. По мнению видных ученых, текст

был составлен в Малой Азии, может быть, в Антиохии. Распространено также мнение, которое разделяют далеко не все, что текст в той форме, которая нам известна сегодня, был написан между 90 и 140 г. н. э.

Иоанна очень долгое время считали эллинизированным иудеем или, по крайней мере, человеком, который свидетельствовал от лица эллинизированных иудеев. Однако самые последние интерпретации, относящиеся, в частности, к периоду после открытия свитков Мертвого Моря, относят видение мира и эсхатологию этого текста к традициям, глубоко укорененным в иудаизме Ветхого Завета и иудейской мудрости. Некоторые считают наиболее вероятной родиной текста Александрию. И именно у Филона имеются самые близкие параллели с Иоанновой доктриной Логоса.

Присутствовал ли сам автор при страданиях Христа и принадлежал ли к ближайшему его окружению? Или он пришел позднее, черпая сведения в синоптических Евангелиях, например, в Евангелии от Марка, чтобы затем выборочно изложить события, в значительной степени сочетая личный опыт и фантазию. Не является ли самым центральным узлом повествования загадочный «возлюбленный ученик», играющий в нем столь неотвязную роль. В освящающей эту роль ретроспекции глава 21-я явно не могла быть написана той же рукой, что и основной текст повествования. Были ли последовательными варианты этого текста, и если да, то сколько их было и каковы этапы становления известного нам («нашего») текста?

Некоторые позиции, как представляется, невозможно отрицать, например, признание имплицитного присутствия двусмысленного платонизма, диффузию «народного» платонического трансцендентализма, который был чужд средиземноморским эллинистическим общинам. Здесь также присутствуют черты, которые непосредственно восходят к моральному стилю стоиков. Как все думающие люди той эпохи, автор Четвертого Евангелия был знаком с некоторыми элементами гностической спекуляции и эсхатологического языка «таинственных культов», т. е. культов, содержащих в себе тайну.

Автор Четвертого Евангелия направляет свое повествование против традиционного иудаизма, который идентифицируется им с порочным миром и в котором он видит угрозу новым христианам (иудохристианам) в атмосфере секуляризованного, синкретического мироощущения. Он обращается и к общине, которая непосредственно следовала его доктрине. И, как кажется, община ожидала, что Иоанн доживет до Второго пришествия Христа. Разочарование накладывает определенный отпечаток на конец книги — книги, ткань которой целиком теологична.

Даже в то время самая простая (примитивная) Церковь называет Иоанна «теологом» — для того, чтобы отличить его от других евангелистов. Можно было бы пойти еще дальше и утверждать, что это произведение относится к философской теологии. Его доступное лишь избранным содержание, его часто приглушенное великолепие, как некое сияние вокруг темной середины, остается проблематичным. Четвертое Евангелие получает одобрение, нарушаемое только тем, что христианская традиция считает «фундаментализмом», «дословностью» или пуританством. Оно тревожит всех тех, кто настаивает на человеческой сущности Иисуса. Это заставило насторожиться Ньюмена, считавшего, что мистицизм начинается в тумане, чтобы завершиться в схизме. Весьма многозначительным является и мнение И.-С. Баха о маловероятности переложения на музыку Страстей Христовых по тексту Иоанна.

Какими бы неразрешимыми ни были вопросы генезиса этого Евангелия (очень много дискуссий вызывает сам порядок расположения глав в рассказе о Тайной Вечере), какова бы ни была возможность охвата текста (возвращение к событиям и полное их описание), голос повествователя остается совершенно реальным. Этот голос узнаешь среди всех других, он имеет совершенно особенный, только ему на глубинном уровне свойственный стиль (или умение пояснять, истолковывать). Мы ощущаем присутствие, можно даже назвать его давлением, сиюминутности, разума и философско-теологического мироощущения первого порядка. Здесь подразумевается человек, непосредственно воспринимающий события, а не передающий их. По мнению Плотина, автор Евангелия является одним из величайших мыслителей и творцов «образности» конца периода классической эпохи. И мы имеем дело с автором, который с чрезвычайной легкостью оперирует динамическими формами риторики, философской поэзии (например открывающий повествование гимн Логосу с его тончайшей игрой семитических приемов стихов Ветхого Завета), аллегориями и символизмом. На самом деле значительная часть Четвертого Евангелия наследует свое искусство косвенной и полиморфной репрезентации в эллинистической традиции. Главы с 13-й по 17-ю остаются среди других как бы памятником теолого-метафизической драматургии, которая неизбежно приводит к необходимости сравнения Евангелия с философско-драматургической тканью «Пира».

В комнате, описание которой не дается («верхняя горница», показываемая сегодня в Иерусалиме, — всего лишь фикция туристического бизнеса), где собрались участники Тайной Вечери в Евангелии от Иоанна, как и во время пира у Агафона, расположение приглашенных за столом — самое главное. Точно так же М. Пруст в своих произведени-

ях, призывает нас в свидетели бурь любви и ненависти, которые могут возникнуть из-за оспаривания старшинства.

Люди, принимающие совместно пищу, в Четвертом Евангелии возлежат за столом. Эта поза, вероятно, заимствованная из греко-римского обычая, является позой праздника Пасхи. Однако Иоанн утверждает, что застолье (торжество) происходит накануне нее.

Учитель и ученики возлежат на левом боку, оставляя свободной правую руку. Ученик, лежащий справа от Иисуса, располагается таким образом, что его голова склоняется прямо перед Господом. Следуя визуальному образу, а также учитывая непосредственное расположение указанных лиц рядом друг с другом, можно было сказать, что Иоанн «лежит на груди у Иисуса». Это могло обоим дать возможность обмениваться словами в полголоса, оставаясь не услышанными другими учениками.

Формально почетное место — место по старшинству — находилось слева от хозяина. Здесь кроется основной, принципиальный момент разногласия, поскольку существует противоречие между старшинством и рангом, с одной стороны, и близостью и тесным общением — с другой. Отсюда комментаторы выводят тезис о том, что расположение любимого ученика по отношению к Иисусу предвосхищает положение Христа по отношению к Отцу, «который на груди у отца» (Иоанн, 1, 18). И в повествовательной структуре, и в изображениях этой сцены самой сложной и самой значимой является проблема взаимного внимания, возможного диалога.

Нет ни одного слова Иоанна (Иоанн, 13, 21–30), которое не было бы объектом изучения и филолого-культуролого-теологических объяснений, по виду исчерпывающих, а по сути ябеднических. Возможно, это один из самых показательных и самых сложных по своим трагическим последствиям для всей западной «литературы» отрывков. Все остается неопределенным. Такая неопределенность самообнажения, интенсифицирующая наше воображение, призывающая к интуиции, свойственна великому искусству. Именно здесь кроются истоки почти неизбежного клише: освещенный полумрак, мерцание света и тени, свойственные позднему Рембрандту. Императивы света в рекомпозиции Тайной Вечери Леонардо да Винчи являются, в некотором смысле, его критикой.

Иисус разрушил освящение рабства ожидаемой, предвосхищающей, символической жертвой умывания ног, намекая на акт неминуемого предательства. Он цитирует то, что находится в основном подтексте этого момента, а именно Псалом 41,10: «Даже друг, на которого я рассчитывал и который делил со мною ночлег, поднял на меня пята». Горечь этих слов Давида составляет высшую текстуальную значимость, проблематичную в своей референции. Импликация

чрезвычайно многозначительна в устах Иисуса. Возьмем просто натуралистическую «психологию», в которой умывание ног заставляет думать о «пяте». Слова «кто делил со мною мой хлеб» очень богаты по смыслу. Как каждому известно, в рассказе Иоанна о Тайной Вечере нет ни провозглашения, ни обнародования Евхаристии. Подозрения в некоем оттенке каннибализма — этого фундаментального и смыслообразующего акта — есть нечто, что, без сомнения, смущает самым фактом настойчивого упоминания об этом в шестой главе.

Однако, с этой точки зрения, почти невозможно не видеть в тексте намек на хлеб Евхаристии, на двоедушие и предательство одного из принявших Причастие. Эта аллюзия говорит нам о важнейших ассоциациях между разделением хлеба и верностью, между вековыми законами доверия царя Давида и высшим доверием, которое является копией векового доверия, олицетворяемого хлебом (хлебом транссубстанции). Шатер Давида был домом Божиим, а Иисус представлен автором текста находящимся в доме Давидовом. С несравнимой драматургической тонкостью автор Евангелия от Иоанна смешивает, так сказать, ментальные и материальные «непрозрачности». Иисус «внутренне смущен» (взволнован). Вполне понятный человеческий резонанс. Ученики смотрят друг на друга, вдвойне растерянные, спрашивая у себя, каков точный смысл его слов: о ком он говорит, какое предательство, кто предаст?

Драма ситуации, которую многочисленные художники и композиторы пытались передать, вращается вокруг места каждого и соответствующего расстояния по отношению к тому, кто говорит. (При этом вспоминаются аналогии в повествовательной конструкции Платона.) Апостол Петр, будучи «официальным» выразителем общего мнения и обычным вопрошателем Иисуса (именно к Петру вследствие его непонимания истинного смысла эпизода умывания ног относятся неоднократные подозрения в «наивности» трактовки еврейской Пасхи), находится слишком далеко за столом от Иисуса, чтобы задать ему вопрос непосредственно. По крайней мере ни одно из косвенных свидетельств не фиксирует подобного затрудненного обстоятельствами обмена мнениями. Он «делает знак» (а что это означает в действительности?) ученику, «которого Иисус любил» (ον αγαπε). Два слова породили на практике целые библиотеки толкований. Употребленное здесь впервые обозначение «возлюбленный ученик» выглядит как идентификация. Это выражение появится еще дважды в тесной связи с Петром и один раз — с матерью Иисуса. Данное обозначение появляется только в Иерусалиме, в то время как сыновья **Заведеевы**, с которыми часто соотносят данные слова, являются галилеянами. В Четвертом Евангелии возлюбленный ученик весьма одарен и потому оттесняет

Петра. Преднамеренно таинственная аура окружает его анонимный персонаж.

Традиция указывает на него как на автора Евангелия от Иоанна, как на главного свидетеля собрания этого текста, благодаря гнозису которого уже, быть может, в преклонном возрасте, появляется эта книга. Для Бультманна «возлюбленный ученик» — некая видимость, которая связана с композицией, неким становлением идеального образа (*Idealgestalt*). Может быть, это некая таинственно-эзотерическая фигура, таинственная мудрость которой воплощает подлинное содержание Слова, которое есть Бог. Другие экзегеты принимают его за безымянного участника Тайной Вечери, представлявшего одну из церквей в Малой Азии.

В контексте этих замечаний многозначное обнародование любви этого ученика имеет первостепенное значение. Любовь может значить *Agape* в первом случае и *Philein* — во втором. Эти термины занимают основополагающее место в «Пире» и в их пересечении с Эросом определяют частично взаимоналагающуюся сложную картографию обозначения любви в греческом языке. Ученик, которого Иисус любит в духовном смысле слова (*caritas*), провозглашается Павлом, как и в других, более общих ежедневных коннотациях, носителем нежной привязанности, дружбы и интимности, свойственных любви. Парадоксу совместимости этих чувств трудно придать контур. Как воплощенная любовь, любовь всеобщая, обращенная ко всем людям, любовь, которую воплощает и провозглашает Отец в лице Сына, может допустить предпочтение? В какой степени и в каком смысле слова или слов Иисус любит этого ученика более, чем других, и в каком регистре звучит это слово? Предпочитает ли он его за его юность, за его красоту или за какую-то особенную нежность, связанную с положением ученика?

Многие пытались дать живое воплощение такому возможному мотиву в своем представлении этой сцены. До какой степени мы удалились от *Philia*, от пульсации Эроса, как бы ни была она сублимирована, от ночи пира Агафона и Алкивиада? В напряженных и неусыпных конфигурациях самого состояния учеников, тех, кто собирается вокруг учителя как некоего харизматического центра и стремится, сознательно или нет, заслужить особое отношение к себе, унаследовать право на участие в собрании-трапезе в зале Совета, — ревность практически неизбежна. Она сжигает Алкивиада, который мучительно пробивает себе место избранного в объятиях или в непосредственной близости от Сократа. Как это соотносится с драматической канвой текста Евангелия от Иоанна (глава 13)? Какие нюансы потенциального соперничества связаны с испытываемой Петром необходимостью задать вопрос, который приводит в замешательство учеников, встревоженных и дез-

ориентированных перед лицом «возлюбленного ученика», лежащего на груди Иисуса, который сможет говорить с ним в полголоса? И среди участников трапезы, возлежащих за столом с Иисусом, есть ли хоть один, для кого эта близость, эта привилегия и это предпочтение любви были бы не переносимы?

В натуралистическом плане действие, которое вытекает из предыдущей ситуации, можно понять только при условии, если разговор между Иисусом и его возлюбленным учеником остается неслышимым для остальных. Без этого трудно объяснить, почему Иуда воспринял предложенный ему хлеб, смоченный в вине («кусочек, который я сейчас обмакнул в вино»), как знак своей анафемы (как знак того, что он проклят). Таким образом, если бы ответом Иисуса на вопрос ученика «Господи, кто это?» было бы удивление, то внезапный уход Иуды не смог бы повергнуть остальных в глубокую растерянность. В символическом плане, который с психологической точки зрения еретичен, возможны два других прочтения.

Можно предположить, что Иуда принял фатальный хлеб, сознавая причины происходящего: чтобы исполнить Писание и волю Божию, чтобы сделать неизбежными Страсти и Воскресение своего Учителя, который иначе в этот последний час мог бы отступить перед невыносимой агонией и бежать в Галилею (так же, как и Сократ, мог бы бежать из афинской тюрьмы), — чтобы отвести от него это искушение. В некоторых религиозных общинах, по крайней мере до середины V–VI вв., Иуда был почитаем как жертва — за вынужденную святость своего поступка. Именно ему приписывался первый толчок к чуду Крестного пути и, значит, Спасению греховного человечества. Его самоубийство является лишь плодом отчаянной поспешности: Иуда ожидал, что Сын Человеческий сойдет с креста, чтобы вознестись в космической славе.

В ослепленных глазах Иуды ужасная и непоправимая смерть Иисуса стала не только приговором его порыву к предательству, но и самому мирозданию: мессианское обещание было просто пустым заблуждением. Иуда дождался Пасхи, и его конец стал для него логическим раскаянием и наградой. Существует и другое осмысление, более прозаическое. Из 12 учеников именно Иуда питал к Назарянину самую горячую любовь, хотя эта любовь и грешила своей чрезмерностью. Видя «возлюбленного ученика» столь откровенно предпочтенным, он впал в смертельную ревность. Вспомним Алкивиада, его слова, поведение, реакции по поводу Сократа «в объятиях другого». С сердечным гневом Иуда принимает хлеб от Иисуса. Как говорится, мы скорее «убьем предмет своей любви», чем разделим его с кем-нибудь или позволим нас бросить.

Но каноническим считается другое. В действии, в котором хри-

стианская экзегеза стремится опустить нечеловеческое или найти ему правдоподобное объяснение, Иисус обмакивает в вино хлеб и дает его сыну Симона Искарюта, мы ощущаем злое, завуалированное эхо горьких трав, в настое которых обмакивали хлеб во время пасхальной трапезы. Здесь мы являемся свидетелями некоего «антиосвящения» — некой антиномической евхаристии проклятия. Апологетические усилия с целью доказать, что Иуда был уже запятнан в предыдущих эпизодах, не убедительны (мелочный образ его как расхитителя драгоценных благовоний). Иоанн в своем тексте формален: только с поданным куском хлеба «сатана вошел в Иуду». Это противоречит главе 6. 70, где Иисус говорит об избранности (не в положительном смысле слова) своих учеников. Вопрос, кто именно есть дьявол, отражает напряжение и ужасный и загадочный характер того, что некоторые комментаторы имели достаточно честности назвать «сатанинским посвящением».

Среди имен непосредственных учеников Иисуса, только Иуда — еврейское. Среди них есть и другой Иуда, о котором уточняется, что он не Искарюта. Церковь введет в свой календарь святого Иуду. Получается, что еврейское происхождение Иуды Искарюта передается непосредственно ощутимым. Он является олицетворением всех качеств. «То, что ты делаешь, делай быстрее», — говорит Сын Божий человеку, охваченному сатаной. Существует ли фраза или высказывание более неопределенные в своей лаконичности? Грамматисты объясняют эти слова то как незавершенный презенс — «делай то, в чем ты находишься в стадии делания», то как форму, которая гласит «делай то, что ты намерен делать, и делай это быстрее» или «как можно быстрее». Другие приводят вместо этого простое сравнение: «действуй быстрее, чем ты это делаешь в настоящий момент». Здесь ощущается, как в Богочеловеке проступает человеческая черта — «покончить» с тем, что невыносимо. По мнению автора книги, глубина этого парадокса исключает литературный вымысел, будь он осуществлен хоть самим Ф. М. Достоевским. Я не могу запретить себе думать, что эти слова были произнесены («покончить с ними»).

На этот раз все ученики слышат слова Иисуса, но лишь возлюбленный ученик и сам Иуда смогли уловить их смысл: был ли человек [хранивший кассу общины. — Примеч. пер.] послан покупать все необходимое для праздника или он должен был раздать милостыню бедным? Оба мотива не были бы для него бесчестьем. Взаимосвязь их катастрофична, так как она приковывает личность и судьбу Еврея к деньгам. Если Иуда в некотором смысле дает рождение Яго (героя трагедии У. Шекспира «Венецианский купец»), то Шейлока он порождает совершенно однозначно.

Стиль Четвертого Евангелия может быть и многословным и даже

растянутым. Однако его краткость, которая обнаруживается при чтении текста, всеобъемлюща, в ней ощущается проникновение синоптической традиции. В Палестине времен Иисуса Христа подобная трапеза могла бы иметь место в конце дня. Это так называемая пасхальная трапеза, которую можно осуществлять только ночью, и Иоанн помещает Тайную Вечерю в момент, предшествующий ночи. Следовательно, мрак становится здесь сверхсущественным (*en de nuit*) — «была ночь», ночь, в которую Иуда входит «непосредственно». Этот момент имеет наиболее основополагающее значение (в этом контексте выражение звучит зловеще), именно в нем коренится ненависть к еврею, гнездящаяся в абсолютном сердце христианства. Но совершенно не известны мотивы, побудившие Иисуса избрать Иуду для вечного проклятия.

Тех, кого Бог Авраама и Моисея избрал своими верными, Он (Бог) сейчас обрекает на унижение и наказание в антивыборе (в отсутствии выбора), который освящает избрание. Имя Иуды (равное обвинению в предательстве за деньги и в Богоубийстве) выкрикивала феодальная чернь во время резни в Средние века и во время погромов. Как раз предполагаемые черты сына Искарота — его рыжие волосы, его «еврейский» нос и его раздвоенная борода — выдают и провозглашают тысячелетнюю хулу еврейской крови. «Иуда держал свой кошелек» — с этого момента это не просто 30 серебряников, но демоническое двойственное восприятие денег, которое прилипнет к Еврею, как проказа.

Алкивиад, пошатываясь, идет в афинской ночи к спровоцированному своей легкомысленностью поражению. Данное поражение имеет характер личный и политический. Иуда входит в ночь коллективной вины, которая никогда не кончится. Сказать, что его выход есть дверь, открытая для Иешуа (*Shoah*), — значит сказать чистую правду. Окончательным решением, предложенным и исполненным национал-социализмом XX в., станет совершенно логическое аксиоматическое завершение идентификации Еврея с Иудой. Западно-европейское христианство, которое никогда подходящим образом так и не отреклось от чудовищной ненависти к Еврею, выраженной в различных фрагментах Евангелий и Деяний апостолов, хотя бы когда-нибудь по-иному относилось ли к сатанинскому и ростовщическому племени Искарота, которое является архетипом предателя? Этот абсолютный мрак, эта ночь в глубине ночи, в которую Иуда отправлен и «приглашен» действовать быстрее, уже представляется мраком газовых камер. Так на самом деле, кто кого предал? У нехристианского читателя триумфализм в момент произнесения слов Иисуса — «сейчас сын человеческий был прославлен» — вызывает дрожь. Это прославление является пьесой, связанной с уходом Иуды в ад истории. Козел отпущения указан, и пария погружается во внешний мрак — такой странный про-

лог к речи о любви, превосходящей даже речь Диотимы и Плотина. *Agape egarosa* — словами любви изобилует речь Иисуса. Именно любовь вдохновляет послушание доктринам Иисуса, который лишь один может объединить людей в бесконечной любви и кенозисе Отца.

Комментаторы указывают на исторический источник слов Иисуса, в некотором смысле неуместных: «нет больше любви, чем та, которая отказывается от своей жизни ради тех, кого любит» (15, 13). В действительности эта максима является почти парафразом «Пира» (179в). Здесь дышит платоническое ликование мужской дружбы и ее связи, намечаются тонкие различия между *agapen* и *philein*. Евангелист связывает призывы любви к милосердию спасения. Может быть, заключает С. К. Барретт, что «любящий» (*philos*) стал «техническим термином» для христианина. Ненависть, которая исходит от мира, непосредственно совпадает с этой определяющей полнотой любви, этим эросом души с Отцом, Сыном и другими христианами.

Наложение друг на друга плевка Иуды и красноречивой диагностики через Иисуса религиозной нетерпимости, ненависти к племени, заключает в себе зловещую иронию. Могла ли она быть полностью неумышленной? Как Бог Ветхого завета, которого Павел должен вскоре опровергнуть, избрал Израиль «среди мира», так равви из Назарета выбирает тех, кто будет с ним разделять его трапезу. Мир не отпустит повода ненависти по отношению к общинам любви (*communitas*). Будут существовать мученики любви (концепт, который секуляризован и неустанно разрабатываем в поэмах любви и в духовном эротизме средневековой и барочной литературы). Именно в двойственном измерении слова *agape* — «как я вас любил, так вы любите друг друга» — Иисус завершает свой монолог, который содержит множество граней — богатство и разнообразие технически завершенных риторических приемов: от гнева к мольбе, от мольбы к харизме или откровению. Мессианическое обещание здесь одновременно и конкретно, и всеобщее. Оно адресовано горстке учеников, которые служат Иисусу и которых Иуда, священники, фарисеи и евреи из Иерусалима замучат до смерти. Но в то же время мы слышим вибрирующий намек на будущую Церковь (*ecclesia*), на победное утверждение христианства во имя его воскресшего основателя.

Иисус оставит своих учеников, сидевших с ним за столом, в ощущении тоскливой покинутости, так же, как отец оставит Его «покинутым» на кресте. Одновременно он следит за тем, чтобы его любовь торжествовала и была благотворна для их сердца. Равным образом, Сократ в своей смерти покидает своих учеников и остается с ними. Со своими отклонениями в мистическое, в перевод плотского в духовное в актах любви, со своим согласием на сублимацию сексуального

в некоем движении, которое одновременно является иудаистическим и платонико-гностическим, учение Иоанна о любви остается фундаментальным. Это относится не только к теологии, но и к философии искусства и поэзии. Учение вписано в самую текстуру нашего языка. Любовь, которая движет звездами в кульминации «Божественной комедии» Данте, но также и любовь как смерть от любви (*Liebestod*) в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера, иоаннические как в своей ауре, так и в своей субстанции. Метод (суть — *Via*) неоплатонизма и погружения души в глубины словесной любви иоанническими умами, такими как Жан де Ла Круа, Дон или Шелли, представляет собой некий мост, перекинутый к «Пиру».

Любовь в Западной Европе (давайте найдем ей созвучное эхо в отголоске названия книги Дени де Ружмона «Denis de Rougemont. L'amour et l'Occident. Paris, 1972 [1939]») имеет платонико-иоаннический характер. Она является наследием двух трапез.

Повествование об этих двух трапезах со всей остротой ставит проблему первоначальных источников ее поэтико-философского аспекта. «Пир» и в равной мере главы Четвертого Евангелия могут или должны передать своим читателям опыт некой множественности смыслов, сценической сложности динамической игры мельчайших деталей и всего плана в целом, который не смогли бы исчерпать ни один пересказ и никакая интерпретация. Если называть вещи простыми словами без поиска глубинных объяснений, то можно сказать, что эти тексты выдают некоторую творческую силу, некое «более чем человеческое» постоянство, поскольку мы живем вместе с ними и стараемся их прожить.

«Пир» Платона и Евангелие от Иоанна навязывают нам неразрешимую возможность вдохновения реальным и свидетельства очевидным. Первая из этих двух трапез оканчивается при обычном свете мирного дня омовением Сократа и в полудне его мудрости. Вторая оканчивается двойным мраком: заходом солнца над Голгофой и бесконечной ночью еврейского страдания. И да простят мне вопрос: нужно ли человеку — особенно если он из дома Иакова — иметь большую ложку, когда он ужинает с Дьяволом?

Перевод Н. М. Баженовой и Т. Б. Марковой